Линч не теряет голову

Дэвид Фостер Уоллес

SHOUT
SHARE
IT

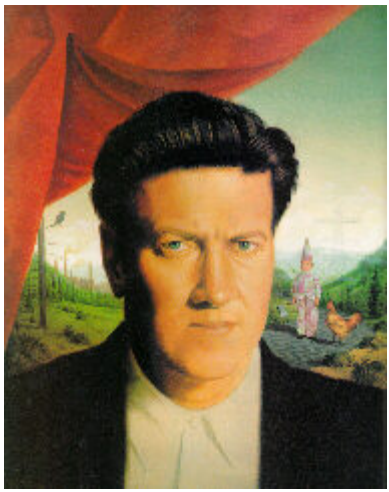
- Дэвид Фостер Уоллес
  -
  - 1. о каком фильме эта статья
  - 2. какой Дэвид Линч на самом деле
  - 3. фильмы, которые создал и/или снял Дэвид Линч и о которых упоминается в статье:
  - 4. что еще сделал этот «человек эпохи возрождения»
  - 5. особый фокус или «ракурс» этой статьи относительно «Шоссе в никуда». По предложению (не очень двусмысленному) определенных редакторских кругов журнала «Premiere»
  - 6. о чем, оказывается, «Шоссе в никуда»
  - 7. последняя строчка (6) как выход на краткий набросок генезиса Линча как героического автора
    -
    - 6а. более детально — на основании сценария и чернового материала — о чем, оказывается, «Шоссе в никуда»
    - 6б. примерное количество интерпретаций «Шоссе в никуда»
  - 8. что значит «линчевский» и почему это важно
  - 9. пределы линчеанизма в современном кино
    -
    - 9а. как лучше сказать то, что я пытался описать
  - 10. касательно темы, что и как в фильмах Дэвида Линча «извращенное»
  - 11. последняя часть (10) как переход к тому, чего именно Дэвид Линч хочет от вас
  - 12. одна из самых пустячных сцен «Шоссе в никуда», на съемке которой я побывал
  - 13. что разные члены команды и производственного персонала — кое-кто из них окончил киношколу — говорят о «Шоссе в Никуда»
  - 14. секция, где смешиваются экстраполяции из других секций и к которой невозможно придумать объединяющий заголовок
  - 15. дополнение к (14) касательно Линча и расы
  - 16. описание Патрицией Аркетт центральной задачи Билла Пуллмана и Бальтазара Гетти касательно «мотивации» метаморфирующего протагониста «Шоссе в никуда» (которого зовут когда он Билл Пуллман — «Фред», а когда Бальтазар Гетти — «Пит»)
    -

- 11a. почему то, что Дэвид Линч хочет от вас, хорошо
- 17. единственная часть статьи, которая хоть как-то о закулисье съемок
  -
  - 9a. кинематографическая традиция, из которой вышел Линч, какую почему-то никто не замечает (с эпиграфом)
  - 10a. (с эпиграфом)

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
- comments
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17

- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61

Дэвид Фостер Уоллес
Линч не теряет голову



David Lynch Keeps His Head by *David Foster Wallace*

1. о каком фильме эта статья

«Шоссе в никуда» Дэвида Линча по сценарию Линча и Барри Гиффорда, в ролях Билл Пуллман, Патриция Аркетт и Бальтазар Гетти. Производство студии CIBY 2000, Франция. Прокат October Films. Копирайт 1996, Asymmetrical Productions, компания Линча, офис которой находится рядом с домом Линча на Голливудских Холмах и логотип которой, разработанный Линчем, очень крутая картинка, выглядит вот так:

Место действия «Шоссе в никуда» — Лос-Анджелес и близлежащие пустыни. Основная съемка проходит с декабря 95-го по февраль 96-го. Обычно у Линча закрытая съемка, с избыточными мерами безопасности и почти масонской атмосферой таинственности, но меня все же пустили на площадку «Шоссе в никуда» с 8 по 10 января 1996. (Это никак не связано со мной или с тем, что я давний фанатичный фанат Линча, хотя я и сообщил о своем пролинчевском фанатизме, когда люди из Ассиметрикал решали, пускать журналиста на площадку или нет. Суть в том, что меня допустили на площадку «Шоссе в никуда» в основном благодаря напору журнала «Premiere» и тому, что Линч и Ассиметрикал возлагают на фильм большие надежды (см. секцию 5) и, наверное, понимают, что не могут больше потворствовать своей аллергии к пиару и медиа-машине, как раньше).

2. какой Дэвид Линч на самом деле

Понятия не имею. Я редко видел его ближе чем в двух метрах, и ни разу с ним не поговорил. Наверное, в этом лучше признаться сразу. Одна из второстепенных причин, почему Asymmetrical Productions пустили меня на площадку, в том, что я даже не притворяюсь журналистом и понятия не имею, как проводить интервью, что внезапно оказалось плюсом, поскольку Линч был решительно против интервью, потому что во время съемок невероятно занят и отключен и погружен в процесс, и у него не остается внимания или места в голове на что-то кроме кино. Это наверняка звучит как стандартная пиар-фигня, но на самом деле правда, например:

Первый раз я действительно вижу реального Дэвида Линча на площадке его фильма, когда он писает на дерево. Это 8-е января в Гриффит Парке, ЛА, где снимаются некоторые натурные сцены и автомобильные погони. Он стоит в колючем подлеске у грязной дороги между трейлерами Базового лагеря и площадкой, писая на чахлую сосну. Мистер Дэвид Линч, поглощающий кофе в умопомрачительных количествах, оказывается, писает часто и подолгу, и ни он, никто из группы не могут позволить себе бегать вдоль длинной шеренги трейлеров в трейлер с туалетами каждый раз, когда хочется пописать. Так что первый раз (и это довольно репрезентативно) я увидел Линча со спины и (понятно) издали. Актеры и команда «Шоссе в никуда» в основном не обращают внимания на публичное справление нужды Линча (хотя я не видел, чтобы кто-то еще облегчался прямо на площадке — видимо, Линч экспоненциально занятей остальных), и не обращают внимания скорее расслабленно, чем неловко или напряженно, примерно как не обращаешь внимания на ребенка, который писает на открытом воздухе.

Занимательный факт:

Как люди на локейшне называют трейлер, где находятся туалеты:

«Ханивагон»[1].

3. фильмы, которые создал и/или снял Дэвид Линч и о которых упоминается в статье:

«Голова-ластик» (1978), «Человек-слон» (1980), «Дюна» (1984), «Синий бархат» (1986), «Дикие сердцем» (1990), два телесезона «Твин Пикс» (1990-92), «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1992) и великодушно позабытый телесериал *«В прямом эфире» (1992).*

4. что еще сделал этот «человек эпохи возрождения»

Снимал музыкальные клипы для Криса Айзека; снял тизер для кинотеатров роскошного 30-минутного клипа Майкла Джексона «Dangerous»; снял рекламу для Obsession, Opium от Сен-Лоран, Алька Зельтцер, национальной информационной кампании о раке груди{1} и Программе по сбору мусора в Нью-Йорке. Продюсировал «Into the Night», альбом Джули Круз с песнями Линча и Анджело Бадаламенти, включая тему Твин Пикса и «Mysteries of Love» из Синего Бархата{2}. Пару лет писал комик-стрип «Самая злая собака в мире», который появлялся в кучке еженедельных газет, и Мэтт Грейнинг и Билл Гриффит[2], по слухам, его большие фанаты. В соавторстве с Бадаламенти (который пишет музыку и для «Шоссе в никуда», знайте) написал Индустриальную Симфонию #1, в клипе 1990-го года которой снимаются Николас Кейдж, Лора Дерн, Джули Круз, культовый карлик из Твин Пикса, чирлидерши топлесс и освежеванный олень, и которая звучит примерно так, как можно предположить по названию (т. е. как смесь Брайана Ино, Филлипа Гласса и кульминационной битвы на фабрике из «Терминатора») — также ИС #1 исполняли вживую в Бруклинской Музыкальной Академии, отзывы были смешанные. Провел немало галерейных выставок своих абстрактных экспрессионистских картин, отзывы на которые были скорее хуже, чем смешанные. Снял с Джеймсом Синьорелли в 1992-м{3} «Номер в отеле», короткометражную коллекцию зарисовок, происходящих в одном номере железнодорожного отеля в НЮ — древний мейнстримный образ содран у Нила Саймона и успешно линчеизирован в «Номере в отеле», чтобы впоследствии его содрали у Линча Тарантино и Ко в «Четырех комнатах» 1995-го (Тарантино построил карьеру столько же на передирании у Линча, сколько на переработке фильмов французской Новой Волны в коммерчески усвояемую американскую пасту — см. далее). Опубликовал «Images» (Hyperion, 1993), роскошно иллюстрированную книгу кинокадров, принтов картин Линча и нескольких арт-фото (из них некоторые — жуткие и мрачные и секси и клевые, а некоторые просто снимки свечей зажигания и стоматологической техники, и в целом дурацкие){4}.

Lynchian manifestations (clockwise from top left): Jack Nance tells the world to eat his dust in *Eraserhead;* Kyle MacLachlan goes under Isabella Rossellini's knife in *Blue Velvet;* MacLachlan gives solace to Sheryl Lee in *Fire Walk With Me;* and Nicolas Cage and Laura Dern prepare to hit the road in *Wild at Heart.*

5. особый фокус или «ракурс» этой статьи относительно «Шоссе в никуда». По предложению (не очень двусмысленному) определенных редакторских кругов журнала «Premiere»

С хитовым «Синим бархатом», Золотой пальмовой ветвью за «Диких сердцем» и национальным феноменом первого сезона «Твин Пикс» Дэвид Линч определенно зарекомендовал себя как выдающегося американского коммерчески жизнеспособного авангардно-нешаблонного режиссера, и какое-то время казалось, что он в одиночку устроит новый брачный союз искусства и коммерции в американском кино, распахнув закосневший в формулах Голливуд навстречу эксцентричности и энергии арт-фильма.

Затем 1992-й ознаменовался непопулярным вторым сезоном «Твин Пикса», критическим и коммерческим провалом «Огонь, иди со мной» и бездонно ужасным «В прямом эфире», который после долгих шести недель ABC наконец подвергли эвтаназии. Из-за этого тройного облома критики бросились к компьютерам целиком переоценивать творчество Линча. Бывший объект темы номера Time в 1990 стал объектом испепеляющей реакции ad hominem[3], как например в LA Weekly: «Современная аудитория полагает, что Линч сатирик, но нет ничего дальше (sic) от правды. Он не способен к критикованию (sic), ни сатирически, ни как иначе; его работа не отвечает ни одному интеллектуальному критерию. Единственная причина, почему так много людей говорит „А?“ при виде его экранных фантазий — потому что сам режиссер этого никогда не делает».

Так что очевидный вопрос «голливудского инсайдера» относительно «Шоссе в никуда» — реабилитирует фильм репутацию Линча или нет. Это правомерный и интересный вопрос, хотя, учитывая непредсказуемость сил, которые выбирают людей для обложек Time, наверное, реалистичней было бы спросить, нужно ли «ШвН» вообще возвращать Линчу былую славу. Для меня, однако, гораздо более интересным вопросом стало «не наплевать ли Дэвиду Линчу на реабилитацию своей репутации». Впечатление, которое я приобрел после пересмотра

его фильмов и пребывания на производстве последней на данный момент ленты — на самом деле наплевать. И это отношение — как и сам Линч, и его творчество — кажется мне и достойным восхищения, и малость безумным.

6. о чем, оказывается, «Шоссе в никуда»

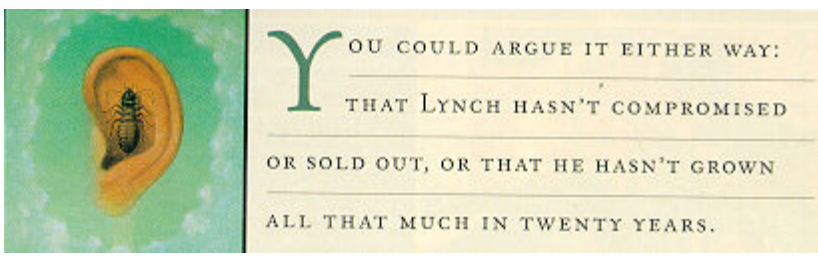
Согласно собственной начальной аннотации Линча на титульном листе циркулирующей копии сценария, это

> *Нуар-хоррор 21 века*
> *Графическое исследование параллельного кризиса личности*
> *Мир, где время вышло из-под контроля*
> *Пугающая поездка по шоссе в никуда*

что, может, немного перебор, слишком вычурно, но наверняка задумано как лакомый хай-концептовый кусочек для потенциальных дистрибьюторов. Вторая строчка этой похвальбыближе всего к описанию «Шоссе в никуда», хотя «параллельный кризис личности» — это, скорее, пафосный способ сказать, что фильм про то, как кто-то буквально превращается в кого-то другого. И это, несмотря на многие другие и новые темы в «Шоссе в никуда», делает фильм почти классически линчевским — тема множественной/размытой личности почти такая же визитная карточка Линча, как зловещий эмбиент в саундтреках.

7. последняя строчка (6) как выход на краткий набросок генезиса Линча как героического автора

Хоть сам и одержимый изменениями личности в своих фильма, Линч на удивление остается собой на протяжении всей кинокарьеры. Это можно объяснять по-разному — или что Линч не продался, или что за все двадцать лет съемок он так и не вырос — но факт остается фактом: Линч крепко держится за свои невероятно личные видение и подход к кинопроизводству, и он многим пожертвовал, чтобы все так и оставалось. «В смысле, да ладно, Дэвид может снимать для кого угодно, — говорит Том Стернберг, один из продюсеров „Шоссе в никуда“. — Но Дэвид — не часть Голливудского Процесса. Он сам выбирает, что хочет. Он художник».



В целом это правда, хотя, как и многие художники, Линч работает не без покровителей. На основании «Головы-ластика» продюсерская компания Мэла Брукса дала Линчу режиссировать «Человека-слона» в 1980, а этот фильм заработал ему Оскара и, в свою очередь, послужил причиной, почему сам мифологический персонаж Голливудского Процесса Дино Де Лаурентис выбрал Линча для киноадаптации «Дюны» Фрэнка Герберта, предложив не только большие деньги, но и договор на будущие проекты с компанией Де Лаурентиса.

«Дюна» 1984-го, бесспорно, худший фильм в карьере Линча, и он чертовски плох. Одна из причин, кажется, в том, что Линч на режиссерском кресле — мискаст: «Голова-ластик» был из шедевров типа «продай свою плазму и купи больше пленки», с крошечной и работающей на энтузиазме съемочной группой. У «Дюны» же, с другой стороны, был один из самых больших в голливудской истории бюджетов, съемочная бригада размером с население карибской страны, и в фильме было множество

роскошных и современнейших спецэффектов (семь из четырнадцати месяцев съемок посвятили макетам и кукольной мультипликации). Плюс роман Герберта сам по себе невероятно длинный и сложный, и ко всем проблемам больших коммерческих проектов с финансированием от людей в рэйбанах прибавилась трудность кинематографически разобраться с сюжетом, который даже в романе извилистый до боли. Вкратце, для режиссуры «Дюны» требовалась комбинация техника и администратора, и Линч, хотя и подкованный технически не хуже других{5}, скорее как такой умный ребенок, который гениально конструирует фантазии и полностью в них погружается, но другим детям дает в них участвовать, только если сам удерживает весь контроль над воображением — вкратце, определенно не администратор.

Пересматривая «Дюну» на видео (это легко найти — она редко покидает свое место на полке «Блокбастеры»), можно заметить, что многие дефекты — явно на совести Линча: например, выбор унылого и простолицего юного Кайла Маклахлена на роль эпичного героя и явного не-трагика из Police Стинга на роль сумасшедшего злодея, или еще хуже — попытка передать экспозицию сюжета, аудибилизируя мысли персонажей (с типичной звуковой обработкой «мыслей вслух»), когда камера наезжает на лицо персонажа, который изображает задумчивый вид — старый нелепый прием, который в Saturday Night Live пародировали уже за годы до выпуска «Дюны». Итоговый результат — смешное кино, которое пытается быть совершенно серьезным, и это неплохое определение провала, а «Дюна», разумеется, стала большим, претенциозным, невнятным провалом. Но добрая доля невнятности — под ответственностью продюсеров Де Лаурентиса, которые вырезали тысячи метров пленки из финального фильма Линча прямо перед релизом, видимо, учуяв надвигающуюся катастрофу и желая уменьшить фильм до нормального прокатного хронометража. Даже на видео несложно разобрать, где резали: фильм кажется выпотрошенным, ненамеренно сюрреалистичным.

Однако, как ни странно, «Дюна» действительно стала Большим Прорывом Линча как режиссера. «Дюна», наконец появившись в кинотеатрах, по всем достоверным источникам разбила Линчу сердце, стала тем фиаско, которое в мифах о Невинных Артистах-Идеалистах в Пасти Голливудского Процесса обозначает жестокий конец Невинности артиста — совращенного, ошеломленного, обломанного, брошенного на осмеяние зрителей и волю разгневанного могула. Этот случай мог легко превратить Линча в ожесточенного халтурщика, который лепит обогащенные

эффектами кровавые пиршества для коммерческих студий{6}. Или отправить его под сень научных кругов делать непонятные бессюжетные 16-миллиметражки для народа в беретах и с трубками. Но не случилось ни того, ни другого. Линч одновременно и выдержал, и, наверное, на каком-то уровне, сдался. «Дюна» убедила его в том, чему, кажется, следуют все интересные независимые режиссеры — братья Коэн, Джейн Кэмпион, Джим Джармуш. «Я извлек важный урок, — сказал он годы спустя. — Я узнал, что лучше не снимать фильм, чем снимать без права на окончательный монтаж».

И это, почти в безумной линчевской манере, и привело к «Синему бархату». Создание СБ входило в сделку, по которой Линч согласился на «Дюну», и осечка последней вызвала между Дино и Дэйвом два года весьма прохладных отношений, во время которых первый гневно хватался за голову, последний жаловался на монтаж продюсеров и писал сценарий СБ, а бухгалтеры De Laurentis Entertainment Group проводили вскрытие сорокамиллионного мертворожденного. Затем Де Лаурентис предложил Линчу контракт на производство СБ, очень необычное соглашение, которое, я готов поспорить, родилось из нытья Линча из-за финального варианта «Дюны» и досады и удивления Де Лаурентиса из-за этого нытья. На «Синий Бархат» Де Лаурентис выделял крошечный бюджет и абсурдно низкую режиссерскую зарплату, но стопроцентный контроль над фильмом. Очевидно, что это был блеф и наказание со стороны могула — что-то вроде «бойся-того-о-чем-публично-просишь». К сожалению, в истории не осталось свидетельств о реакции Де Лаурентиса, когда Линч с готовностью согласился на сделку. Кажется, Невинный Идеализм Линча пережил «Дюну», и что его не столько волновали деньги и производственные бюджеты, сколько контроль над фантазией и игрушками. Он не только написал и снял «Синий бархат», он провел кастинг{7}, монтировал, и даже написал песни саундтрек в соавторстве с Бадаламенти. Звуком и операторской работой занялись закадычные друзья Линча Алан Сплет и Фредерик Элмс. «Синий бархат», опять же, со всей визуальной интимностью и уверенными мазками, был характерным фильмом домашнего производства (под домом имеется в виду, опять же, череп Д. Линча), и оказался внезапным хитом, и остается по сей день одним из величайших американских фильмов 80-х. И его величие — прямой результат решения Линча остаться в Процессе, но править в маленьких личных фильмах, нежели служить в крупных корпоративных. Хороший он на ваш вкус автор или плохой, но его карьера ясно дает понять, что он, разумеется, автор, в буквальном понимании Кайе дю Синема, готовый на жертвы ради

креативного контроля, на которые идут настоящие авторы — выбор, который обозначает либо бешеный эгоизм, либо страстную преданность искусству, либо детское желание быть главным в песочнице, либо все сразу.

Занимательный факт:

Как и у Джима Джармуша, фильмы Линча безмерно популярны за границей, особенно во Франции и Японии. Неслучайно, что финансируют «Шоссе в никуда» французы. Именно из-за иностранных продаж ни один фильм Линча еще не потерял деньги (хотя «Дюна» долго выкарабкивалась из красной зоны).

6a. более детально — на основании сценария и чернового материала — о чем, оказывается, «Шоссе в никуда»

В своей сырой инкарнации фильм начинается с движения — поездки на машине, с той неистовой точки зрения из-за руля, что мы знаем по «Синему бархату» и «Диким сердцем». Ночное шоссе, небольшая двухполоска, и мы едем посередине дороги, разделительная черта стробически сверкает прямо перед глазами. В эпизоде прекрасно поставлен свет и снят он на половине скорости, шесть кадров в секунду, так что кажется, что движемся мы весьма быстро[4]. В свете фар ничего не видно; машина словно несется в бездну; таким образом, кадр гиперкинетичный и статичный одновременно. Музыка всегда жизненно важна для фильмов Линча, и здесь «Шоссе в никуда» выходит на новый уровень, потому что главная песня — постпятидесятническая; это мечтательный трек Дэвида Боуи «I'm Deranged». Хотя куда более подходящей песней для фильма, на мой взгляд, была бы недавняя «Be My Head» от Flaming Lips, потому что зацените:

Билл Пуллман — джазовый саксофонист, чьи отношения с женой, брюнеткой Патрицией Аркетт, жуткие и застопорившиеся и полны непроговоренных проблем. Пара начинает получать по почте невероятно пугающие кассеты, на которых или они спят, или лицо Билла Пуллмана смотрит в камеру с гротескно перепуганным выражением, и т. д.; и они, понятно, психуют, потому что довольно очевидно, что кто-то по ночам вламывается к ним в дом и снимает; и они вызывают копов, каковые копы появляются у них дома и в лучшем линчевском стиле оказываются просто бесполезной пародией на клише эры Драгнета[5].

Пока происходит тема с жуткими видео, также показывают сцены с Биллом Пуллманом, опрятным и в стиле Ист-Виллидж, в черном, играющим на теноре-саксофоне перед забитым танцполом (только в фильме Дэвида Линча люди будут восторженно танцевать под абстрактный джаз), и сцены с беспокойной и несчастной Патрицией Аркетт в каком-то наркотическом, разобщенном состоянии, в целом жуткие и таинственные и дающие понять, что она ведет какую-то двойную жизнь с декадентскими похотливыми донжуанами, которых Билл Пуллман явно бы совсем не одобрил. Одна из самых жутких сцен первого акта фильма происходит на декадентской голливудской вечеринке, которую устраивает один из таинственных донжуанов

Аркетт. На вечеринке к Пуллману подходит кто-то, в сценарии обозначенный только как «Таинственный Человек», и заявляет, что он не только был дома у Билла Пуллмана и Патриции Аркетт, но и прямо сейчас находится там, и действительно так и есть, потому что он достает мобильный (в фильме полно прекрасных лос-анджелесовских штришков, например, у всех есть мобильный) и предлагает Биллу Пуллману позвонить себе домой, и Билл Пуллман участвует в невероятно жуткой тройной беседе с Таинственным Человеком на вечеринке и голосом того же Таинственного Человека у себя дома. (Таинственного Человека играет Роберт Блейк, и, кстати, готовьтесь к Роберту Блейку во всей красе — см. ниже).

Но затем, уезжая домой с вечеринки, Билл Пуллман критикует друзей Патриции Аркетт, но не говорит ничего конкретного о жуткой и метафизически невозможной беседе с одним парнем в двух местах одновременно, что, по-моему, должно усилить наше впечатление, что Билл Пуллман и Патриция Аркетт на этой стадии брака не совсем друг другу доверяют. Это впечатление далее подчеркивается жутковатой постельной сценой, где Билл Пуллман занимается жалким хрипящим сексом с Патрицией Аркетт, которая просто лежит недвижно и едва ли не смотрит на часы{8}.

Но в общем кончается первый акт тем, что в последнем таинственном видео Билл Пуллман стоит над искалеченным трупом Патриции Аркетт — это показывают только на видео — и его арестовывают и осуждают на смерть.

Затем пара сцен с Биллом Пуллманом в камере смертников пенитенциарного института, со страдальческим и непонятым видом, как у всех нуарных протагонистов в истории кино, и отчасти его страдания проистекают от того, что у него ужасно болит голова и череп начинает выпирать в разных местах и в целом выглядеть реально болезненно и странно.

Затем идет сцена, как голова Билла Пуллмана превращается в голову Бальтазара Гетти. То есть персонаж Билла Пуллмана в «Шоссе в никуда» превращается в кого-то совершенно другого, кого играет Бальтазар Гетти из «Повелителя мух», который едва ли вышел из пубертатного возраста и совсем не похож на Пуллмана. Сцену словами не описать, даже пытаться не буду, только скажу, что она страшная и поразительная и совершенно неописуемая, не похожа ни на что, что я видел в американском кино.

Администрация тюрьмы, понятно, в замешательстве, когда видит в камере Билла Пуллмана Бальтазара Гетти вместо Билла Пуллмана. От Бальтазара Гетти объяснений не добиться, потому

что у него на лбу огромная гематома, глаза закатываются, и в целом он в контуженном состоянии, чего можно ожидать от человека, если чья-то голова только что болезненно превратилась в его. Пенитенциарная администрация идентифицирует Бальтазара Гетти как 24-летнего автомеханика из ЛА, который живет с родителями — умственно отсталым байкером и байкершей. То есть он совсем другой, идентифицируемый человек, с личностью и историей, а не просто Билл Пуллман с новой головой.

Оказывается, никто раньше не сбегал из камеры смертников в этой тюрьме, и пенитенциарные власти и копы, будучи не в силах понять, как сбежал Билл Пуллман, и поглядев на контуженные гримасы Бальтазара Гетти, решают (в порыве, юридический реализм которого немного шаток) просто отпустить Гетти домой. Так и происходит.

Бальтазар Гетти возвращается к себе в комнату, полную запчастей от мотоциклов и пошлых постеров в духе автомастерских, и медленно приходит в себя, хотя у него до сих пор странный карбункул на голове и ни малейшего представления, что случилось или как он попал в камеру Билла Пуллмана, и он бродит по захудалой лачуге родителей с выражением, будто попал в кошмар. Дальше пара сцен, как, например, он смотрит, как женщина развешивает белье, пока слышен зловещий низкий звук, и по его глазам как будто видно, что у него в голове мелькнул какой-то темный ужасный факт, и он одновременно и хочет его вспомнить, и не хочет. Его родители — которые курят траву и смотрят ТВ огромными дозами и постоянно заговорщицки перешептываются и косо поглядывают, будто знают что-то важное, чего не знаем Гетти и мы — не спрашивают Бальтазара Гетти о том, что случилось… и снова возникает чувство, что отношения в фильме совсем не те, какие мы привыкли звать открытыми и доброжелательными, и т. д.

Но оказывается, что Бальтазар Гетти невероятно одаренный профессиональный механик, которого сильно не хватало в автомастерской, где он работает — его мама, оказывается, сказала начальнику Гетти, которого играет Ричард Прайор, что Гетти отсутствовал ввиду «высокой температуры». На этот момент мы еще не знаем, правда ли Билл Пуллман совсем метаморфировал в Бальтазара Гетти или это превращение целиком происходит в голове Пуллмана, как некая длинная предсмертная стрессовая галлюцинация а ля «Бразилия» Гиллиама или «Случай на Совином мосту» Бирса. Но во втором акте фильма накапливаются доказательства буквальной метаморфозы, потому что у Бальтазара Гетти полноценная жизнь

и история, включая девушку, которая все подозрительно поглядывает на адский карбункул на лбе Гетти и твердит, что он «на себя не похож», что при неоднократном повторении перестает быть просто шуткой и начинает по-настоящему пугать. У Бальтазара Гетти в автомастерской Ричарда Прайора верная клиентура, и один заказчик, мистер Эдди, которого играет Роберт Лоджа, — грозный криминальный босс с бандитским окружением и черным Мерседесом 6.9 с некими поломками, которые он доверяет диагностировать и решить только Бальтазару Гетти. У Роберта Лоджа явно были доверительные отношения с Бальтазаром Гетти, и он общается с Бальтазаром Гетти{9} с жуткой смесью добродушной приязни и покровительственной жестокости. И вот в этот день, когда Роберт Лоджа заезжает в автомастерскую Ричарда Прайора на проблемном Мерседесе 6.9, в машине рядом с бандитами Лоджи сидит невероятно роскошная красотка, явная «любовница гангстера», сыгранная Патрицией Аркетт и очевидно узнаваемая, т. е. похожая на жену Билла Пуллмана, только теперь она платиновая блондинка. (Если вам вспомнилось «Головокружение», вы не ошибаетесь. В послужном списке Линча немало отсылок и оммажей Хичкоку — например, кадр Кайла Маклахлена из СБ, где он шпионит за Изабеллой Росселини через щели жалюзи ее шкафа, идентичен почти во всех технических деталях кадру Энтони Перкинса, шпионящего за омовениями Джанет Ли в «Психо» — которые являются скорее интертекстуальными особенностями, чем прямыми аллюзиями, и всегда применяются в странной и жуткой и уникальной линчевской манере. Так или иначе, аллюзия на «Головокружение» тут не так важна, как то, что дуэссоподобная[6] двойниковость Патриции Аркетт выступает контрапунктом другому «кризису личности» фильма: одна актриса заметно изображает две разных женщины (пока), тогда как два совершенно разных актера изображают одновременно одного «человека» (пока) и две разные «личности»).

И в общем, новая синеворотничковая инкарнация Пуллмана в облике Гетти и явная светловолосая инкарнация жены Пуллмана в облике Аркетт встречаются глазами, тут же генерируются искры с такой силой, что заезженный компонент эротического влечения «кажется-я-тебя-откуда-то-знаю» приобретает совершенно новые слои жуткой буквальности. Затем пара сцен, которые объясняют порочную историю новой светловолосой инкарнации Аркетт, и пара сцен, показывающих, как глубоко и яростно привязан к блондинке Патриции Роберт Лоджа, и пара сцен, по которым совершенно очевидно, что Роберт Лоджа полный психопат, на которого определенно не стоит наезжать и с девушкой которого

не стоит встречаться за его спиной. И затем пара сцен, показывающих, что Бальтазара Гетти и блондинку Патрицию Аркетт — видимо, несмотря на карбункул на лбу Гетти — мгновенно и дико влечет друг к другу, и затем еще пара сцен, где они осуществляют свое влечение со всей весьма неестественной безэмоциональной энергией, которой известны постельные сцены Линча{10}.

И потом следуют еще пара сцен, которые открывают, что у персонажа Роберта Лоджи тоже не одна личность, и что по крайней мере одна из них знает декадентского похотливого таинственного друга покойной жены Билла Пуллмана и мефистофелевского Таинственного Человека, вместе с которым Лоджа делает жуткие и неопределенные угрожающие звонки в дом Бальтазара Гетти, которые Гетти приходится слушать и интерпретировать, пока его родители (их играют Гари Бьюзи и актриса по имени Люси Дейтон) курят траву и обмениваются таинственными многозначительными взглядами на фоне телика.

Наверное, пока лучше не раскрывать последний акт «Шоссе в никуда», но все же будьте в курсе: намерения блондинки Аркетт по отношению к Гетти окажутся не такими благородными; карбункул Гетти совершенно залечится; Билл Пуллман опять появится в фильме; брюнетка Аркетт тоже появится, но не (так сказать) во плоти; и блондинка, и брюнетка П. Аркетт окажутся вовлечены (через похотливых друзей) в мир порно, даже хардкорного, видеоплоды чего будут показаны (как минимум в черновой версии) в таких деталях, что я не понимаю, как кино Линча избежит рейтинга NC-17; и концовка «Шоссе в никуда» ни в коем случае не «позитивная» или «приятная». А также Роберт Блейк, хотя и куда более сдержанный и почти изнеженный, чем Деннис Хоппер в «Синем Бархате», как минимум так же поразителен и жуток и незабываем, как Фрэнк Бут Хоппера, и его Таинственный Человек, довольно очевидно, дьявол, или как минимум чье-то весьма тревожное представление о дьяволе, вроде чистого парящего духа зла а ля Лиланд/«Боб»/Страшная сова из Твин Пикса.

6б. примерное количество интерпретаций «Шоссе в никуда»

Где-то 37. Большая интерпретативная вилка, как упоминалось, зависит от того, принимаем ли мы внезапное необъясняемое изменение личности Пуллмана прямо (т. е. за буквально реальное в фильме) или как некую кафкианскую метафору вины и отрицания и психической изворотливости, или мы представляем весь фильм — от видео и камеры смертников до метаморфозы в механика и т. д. — как одну длинную галлюцинацию стильного саксофониста, которому бы не помешало профессиональное лечение. Последнее кажется наименее интересным вариантом, и я очень удивлюсь, если хоть кто-то в Асимметрикал хочет, чтобы «Шоссе в никуда» трактовали как длинный сон сумасшедшего.

Или сюжет фильма может, с еще одной стороны, просто оказаться невнятицей и не иметь рациональных объяснений и вообще не поддаваться общепринятым трактовкам. При этом он не обязательно будет плохим фильмом Дэвида Линча: благодаря логике снов «нарратив» «Головы-ластика» довольно расшатанный и нелинейный, и в больших отрывках «Твин Пикса» и «Огонь, иди со мной» нет смысла, и все же они завораживают и многозначительны и попросту крутые. У Линча, кажется, неприятности начинаются только тогда, когда зрителю кажется, что его фильмы хотят что-то донести — т. е. когда они настраивают на ожидание какой-то внятной связи между элементами сюжета — и не могут донести ничего. Здесь в примеры стоит включить «Диких сердцем» — где интригующе намекается на связи между Сантосом и мистером Рейндиром (мужиком, похожим на полковника Сандерса, который назначает убийства, подбрасывая серебряные доллары в почтовые щели убийц) и персонажем Гарри Дина Стэнтона и смертью отца Лулы, а затем это ни визуально, ни нарративно ни к чему не приходит, — и первые полчаса «Огонь, иди со мной», которые описывают расследование ФБР пре-Палмеровского убийства другой девушки и настраивают думать, что появится важная связь с делом Палмер, но вместо того полны странных намеков и подсказок, которые ни к чему не ведут, и эту часть фильма даже пролинчевские критики рассматривают с собой жестокостью.

Так как это может отразиться на финальном качестве фильма, замечу, что «Шоссе в никуда» — самый дорогой фильм, который Линч снял сам. Бюджет что-то вроде шестнадцати

миллионов долларов, что в три раза дороже «Синего бархата» и по меньшей мере на 50 % дороже «Диких сердцем» или «Огонь, иди со мной».

Но пока что, на данный момент, наверное, невозможно определить, будет ли «Шоссе в никуда» лажей уровня «Дюны», шедевром калибра «Синего бархата», чем-то посередине или как. Единственное, что, кажется, я могу утверждать совершенно определенно, что фильм будет: линчевский.

8. что значит «линчевский» и почему это важно

Академическим определением «линчевского» могло бы быть «обозначающий особый вид иронии, где очень макабрическое и очень обыденное сочетаются так, что открывают постоянное присутствие первого во втором». Но, как и «постмодернистский» или «порнографический», «линчевский» — из тех стюарт-поттеровских[7] слов, которые определяемы лишь при визуальном контакте — т. е. узнаем, когда увидим. Тед Банди не был особенно линчевским, но старый добрый Джеффри Дамер и части тел его жертв, аккуратно отделенные и лежащие в холодильнике рядом с шоколадным молоком и маргарином — насквозь линчевские. Недавнее убийство в Бостоне, когда дьякон церкви Саус Шора погнался за машиной, которая его подрезала, спихнул машину с дороги и прострелил водителя арбалетом большой мощности — на грани линчевского.

Бытовое убийство, с другой стороны, может оказаться в разных точках линчевского континуума. Если какой-то парень убьет жену, то линчевского привкуса маловато, но если окажется, что парень убил жену из-за чего-нибудь вроде очередной неудачи в наполнении подноса для кубиков льда или ее упрямого нежелания купить конкретное арахисовое масло, которое парень обожает, то убийство можно рассмотреть как имеющее линчевские элементы. А если парень, сидя перед изуродованным трупом жены (пышная пятидесятническая прическа которой, однако, на удивление не растрепана) с первыми копами на месте преступления, в ожидании ребят из уголовного и криминалистов начинает оправдывать свои действия в глубоком компаративистском анализе достоинств масел «Джиф» и «Скиппи», и если патрульные, хотя и в отвращении из-за резни, вынуждены признать, что парень дело говорит, и если выработать сложный вкус к арахисовым маслам, и этому вкусу отвечает «Джиф», и просто невозможно представить, что «Скиппи» станет приемлемой заменой, то жена, неоднократно упуская важность «Джифа» из виду, таким образом отсылает многозначительные и тревожные сигналы о своей эмпатии и мнении о святости брака как узах между двумя телами, умами, душами и вкусами… ну вы поняли.

Лично на меня деконструкция линчевскими фильмами этой странной «иронии банального» повлияла в том, как я вижу и организую мир. С 1986-го я стал замечать, что добрых 65 %

людей в автобусных терминалах метрополий между 0:00 и 6:00, как правило, квалифицируется как линчевские типажи — пышно непривлекательные, обессиленные, гротескные, в ответ на обыденные обстоятельства их искажает сверх всякой меры страдание. Или все мы видели, как люди нацепляют внезапные и гротескные выражения — например, узнавая шокирующие новости, или кусая что-то испорченное, или рядом с маленькими детьми без всяких конкретных причин — но я непреклонен, что внезапное гротескное выражение лица нельзя расценивать как линчевское, если только это выражение не держится на несколько моментов дольше, чем требуют обстоятельства, просто удерживается, застывшее и гротескное, пока не начинает обозначать семнадцать разных вещей одновременно{11}.

Занимательный факт:

Затянутая и искаженная мука на лице Билла Пуллмана, когда он кричит над телом Патриции Аркетт в «Шоссе в никуда», почти идентична кричащему лицу Джека Нэнса в начале «Головы-ластика».

9. пределы линчеанизма в современном кино

В 1995-м на PBS показали роскошный десятисерийный документальный фильм под названием «Американский кинематограф», последняя серия которого была посвящена «Границам Голливуда» и возрастающему влиянию молодых независимых режиссеров — Коэнов, Джима Джармуша, Карла Франклина, К. Тарантино и т. д. И не просто несправедливо, но даже безумно, что имя Дэвида Линча ни разу не упомянули за всю серию, поскольку он повлиял на всех этих режиссеров. Пластырь на шее Марселласа Уоллеса из «Криминального чтива» — необъясненный, визуально неуместный и показанный в трех разных местах действия — хрестоматийный Линч. Как и длинные, самоосознающе обыденные диалоги о гамбургерах, массаже ног, пилотах сериалов и т. п., что перемежают насилие «Криминального чтива»; насилие, жуткая/комиксовая стилизация которого тоже заметно линчевская. Особенный нарративный тон фильмов Тарантино — пронзительный и смутный, не совсем ясный и оттого пугающий — тон Линча; Линч изобрел этот тон. Мне кажется честным сказать, что коммерческий голливудский феномен мистера Квентина Тарантино не существовал бы без образца Дэвида Линча, совокупности аллюзивных кодов и контекстов, заложенных им глубоко в подкорку мозга зрителя. В каком-то смысле то, что Тарантино сделал с французской Новой Волной и Линчем — это то, что Пэт Бун сделал с Маленьким Ричардом и Фэтсом Домино[8]: он нашел (и в этом его гений) способ взять из их творчества что-то странное, характерное и угрожающее и гомогенизировать, взбить, пока оно не станет достаточно мягким, прохладным и гигиеническим для массового потребления. «Бешеные псы», например, с их комично банальной болтовней за завтраком, жутковато бесполезными кодовыми именами и навязчивым саундтреком из нелепой попсы позапрошлых десятилетий — это коммерческий Линч, т. е. быстрее и линейнее, а все идиосинкразично сюрреалистичное стало модно (т. е. «прикольно») сюрреалистичным.

В мощном «Одном неверном ходе» Карла Франклина ключевое решение режиссера фокусироваться только на лицах свидетелей во время сцен насилия — т. е. дать насилию проиграться на лицах, показать его эффект в эмоции — насквозь линчевское. Как и непрестанное пародийное к нуару применение светотени в «Просто крови» и «Подручном Хадсакера» Коэнов, и

все фильмы Джима Джармуша, особенно его «Более странно, чем в раю» 1984-го, где гнилостный сеттинг, влажный, расплывающийся ритм, тяжелые переходы-растворения между сценами и брессоновский стиль игры, который одновременно и маниакальный, и деревянный — все оммаж раннему творчеству Линча. Другие оммажи, которые вы могли видеть, включают забавное суеверие о шляпах на кроватях как иронический двигатель сюжета в «Аптечном ковбое» Гаса Ван Сента, неуместные параллельные сюжеты Майка Ли в «Обнаженной», жуткий эмбиент с индустриальным гудением в «Спасении» Тодда Хейнса и сцены сюрреалистичных снов, чтобы развить персонаж Ривер Феникс в «Моем личном штате Айдахо» Ван Сента. В том же «М.л.ш. Айдахо» жуткий экспрессионистский номер с пением под фонограмму Германа Джона, где он поет в лампу, как в микрофон — более-менее явная отсылка к незабываемому пению Дина Стокуэлла в «Синем бархате».

Или взять дедушку прямо-в-лоб-отсылок к «Синему бархату»: сцена в «Бешеных псах», где Майкл Мэдсен, танцуя под дурацкую песенку 70-х, отрезает ухо заложника. Совсем не тонко.

Это вовсе не говорит, что сам Линч никому не обязан — Хичкоку, Кассаветису, Брессону и Дерен и Вине. Но говорит, что Линч во многом расчистил и сделал пахотной территорию современного «анти-Голливуда», на которой Тарантино и Ко сейчас собирают денежный урожай{12}. Помните, что и «Человек-слон», и «Синий бархат» вышли в 1980-х, метастатической декаде кабельного, видеомагнитофонов, мерчендайзинга и мультинациональных блокбастеров, всего крупнобюджетного, что угрожало опустошить американскую киноиндустрию, оставив только Хай-Концепты. Мрачные, жуткие, одержимые, безошибочно личные фильмы Линча стали для Хай-Концепта тем же, чем первые великие нуары 40-х стали для развеселых мюзиклов: непредвиденными критическими и коммерческими успехами, которые совпали с желаниями аудитории и расширили представление студий и дистрибьюторов о том, что можно продать. Это говорит о том, что мы многим обязаны Линчу.

Также это говорит о том, что Дэвид Линч, в 50 лет, лучше, сложнее, интереснее как режиссер, чем многие прикольные юные «бунтари», снимающие сейчас для Нью Лайна и Мирамакса жестокие ироничные фильмы. В частности, это говорит о том, что — даже не рассматривая недавние сущие пытки вроде «Четырех комнат» и «От заката до рассвета» — Д. Линч экспоненциально лучше как режиссер, чем К. Тарантино. Ибо, в отличие от Тарантино, Д. Линч значит, что акт насилия в американском кино через повторение и десенсибилизацию потерял способность

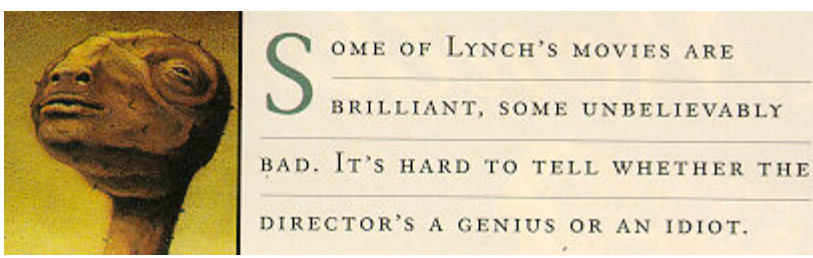
отсылать к чему-либо, кроме себя самого. Вот почему насилие в фильмах Линча, хотя и гротескное и холодно стилизованное и символически нагруженное, качественно отличается от голливудского и даже антиголливудского прикольного мультяшного насилия. Насилие Линча всегда что-то значит.

9a. как лучше сказать то, что я пытался описать

Квентину Тарантино интересно, как кому-то отрезают ухо; Дэвиду Линчу интересно ухо.

10. касательно темы, что и как в фильмах Дэвида Линча «извращенное»

У Полин Кейл в ее рецензии в Нью-Йоркере от 1986-го есть знаменитая сентенция, где она цитирует кого-то, кто выходил из кинотеатра после нее со словами: «Может, я извращенец, но мне хочется пересмотреть». И фильмы Линча, разумеется — во всех смыслах, и в некоторых интереснее, чем в других — «извращенные». Некоторые — великолепные и незабываемые, некоторые — скудные и невнятные и плохие. Неудивительно, что репутация Линча у критиков за последние десять лет похожа на ЭКГ: иногда трудно понять, гений этот режиссер или идиот. И в этом часть его очарования.



Если слово «извращенный» кажется вам чрезмерным, давайте заменим на слово «жуткий». Фильмы Линча, безусловно, жуткие, и большая часть их жуткости в том, что они кажутся такими личными. Мягко говоря, кажется, что Линч из тех людей, у кого есть необычный доступ в собственное сознание. Не так мягко говоря — фильмы Линча кажутся выражениями определенных тревожных, одержимых, фетишистских, пораженных эдиповым комплексом, пограничных территорий психики режиссера, выражениями, представленными практически без подавления или семиотических наслоений, т. е. представленными с чем-то вроде по-детски простодушным (и социопатичным) отсутствием самосознания. Именно психическая интимность творчества не дает понять, что ты чувствуешь по поводу фильма Дэвида Линча и что чувствуешь по поводу его самого. Впечатление ad hominem, с которым, как правило, заканчивают смотреть «Синий бархат» или «Огонь, иди со мной» — что это действительно сильные фильмы, но что Дэвид Линч такой человек, с которым не захочется застрять рядом в долгом перелете или очереди на получение прав

или еще где. Другими словами — жуткий человек.

В зависимости от того, у кого спросить, жуткость Линча или усиливается, или разбавляется странной дистанцией, которая словно отделяет фильмы от аудитории. Его фильмы одновременно и крайне личные, и крайне отдаленные. Отсутствие линейности и нарративной логики, многовалентность символизма, матовая непрозрачность лиц персонажей, странная тяжеловесность диалогов, регулярное использование людей с необычной внешностью на заднем плане, точность и живописность освещения и мизансцен и сочное — возможно, вуайеристское — изображение насилия, отклонений и в целом мерзости — все это дает фильмам Линча прохладное отстранение, которое киноэстеты считают скорее холодным и клиническим.

Вот тревожный, но правдивый факт: лучшие фильмы Линча — также самые жуткие/извращенные. Возможно, потому, что его лучшие фильмы, хотя и сюрреалистичные, обычно закрепляются сильно проработанными главными героями — Джеффри Бомонт в «Синем бархате», Лора в «Огонь, иди со мной», Меррик и Тривс в «Человек-слоне». Когда персонажи достаточно проработаны и человечны, чтобы пробудить нашу эмпатию, дистанция и отстранение, которые держат фильмы Линча на расстоянии вытянутой руки, исчезают, но в то же время фильм становится еще более жутким — нас легче напугать, если в пугающем фильме есть персонажи, в которых мы видим что-то от себя. Например, в «Диких сердцем» в целом куда больше противных моментов, чем в «Синем бархате», и все же «Синий бархат» куда более жуткий/извращенный/гадкий фильм, просто потому, что Джеффри Бомонт достаточно 3-D, чтобы со/чувствовать ему/его. Ведь в «Синем бархате» по-настоящему пугает не Фрэнк Бут или то, что Джеффри узнает о Ламбертоне, а факт, что что-то в самом Джеффри возбуждается от вуайеризма и первобытного насилия и вырождения, и так как Линч аккуратно настраивает фильм, чтобы мы со/чувствовали Джеффри и (по крайней мере я) находили какие-то моменты садизма и вырождения завораживающими и даже почему-то эротичными, нет ничего удивительного, что я посчитаю фильм «извращенным» — ничто не отвращает меня больше, чем видеть на экране те самые части меня, о которых я в кинотеатре как раз пытаюсь забыть.

Персонажи «Диких сердцем», с другой стороны, не «закругленные» или 3-D. (Видимо, так и было задумано). Сейлор и Луна — напыщенная пародия на фолкнеровскую страсть; Сантос и Мариэтта и Бобби Перу — мультяшные монстры, наборы кривых ухмылок и Кабуки-истерик. Фильм сам по себе невероятно

жестокий (ужасные избиения, кровавые аварии, собаки тащат ампутированные конечности, голову Уильяма Дефо сносит из дробовика и она взлетает, как проколотый шарик), но насилие в итоге кажется не столько извращенным, сколько пустым, потоком стилизованных жестов. И пустым не потому, что насилие беспричинно или чрезмерно, но потому, что там нет ни единого живого существа, к которому мы могли бы проявить наши чувства ужаса или шока. «Дикие сердцем», хоть и выиграли в Каннах, собрали мало хороших отзывов в США, и неслучайно, ни что самые жестокие нападки были со стороны критиков-женщин, ни что особенно они невзлюбили холодность фильма и его эмоциональную нищету. См. хотя бы Кэтлин Мерфи из «Film Comment», которая увидела не более, чем «мусор из кавычек. Нас поощряют дрожать и хихикать от реальности в скобках, как вуайеристов: всем известные осколки поп-пультурной памяти, следование кинематографической моде — вот что заменяет игру человеческих эмоций». (На этом критика не исчерпывалась, и, честно признаться, в основном была по делу).

Дело в том, что неровное творчество Линча представляет собой кучу парадоксов. Его лучшие фильмы, как правило, самые извращенные, и, как правило, большую часть эмоциональной мощи они черпают из способности превращать нас в соучастников своей извращенности. И эта способность, в свою очередь, основана на вызове Линча исторической конвенции, которая часто отделяла авангард, «нелинейное» арт-кино, от коммерческого нарративного фильма. Нелинейное кино, т. е. без общепринятого сюжета, обычно отвергает и идею сильного индивидуального персонажа. Только в одном фильме Линча, «Человеке-слоне», был общепринятый линейный нарратив{13}. Но большинство его (лучших) фильмов уделяют персонажу много внимания. Т. е. в них есть живые люди. Возможно, что Джеффри, Меррик, Лора и Ко являются для Линча тем же, чем и для аудитории — узлами самоидентификации и двигателями эмоциональной боли. Степень (высокая), с которой Линч, кажется, идентифицирует себя с главными героями фильмов — еще одно, из-за чего его фильмы настолько пугающе «личные». А то, как он, кажется, не идентифицирует себя с аудиторией, делает его фильмы «холодными», хотя в отстранении тоже есть свои плюсы.

Занимательный факт в отношении (10):

В «Диких сердцем», с Лорой Дерн в роли Лулы и Николасом Кейджем в роли Сейлора, также есть Диана Лэдд в роли матери Лулы. Актриса Диана Лэдд и в реальности мать актрисы Лоры Дерн. Сами по себе «Дикие сердцем», несмотря на все яркие отсылки к «Волшебнику страны Оз», на самом деле ПМ-ремейк фильма Сидни Люмета «Из породы беглецов» 1950-го, где снимались Анна Маньяни и Марлон Брандо. То, что игра Кейджа сильно напоминает пародию Брандо на Элвиса или наоборот — не случайность, как и то, что и в «Диких сердцем», и в «Из породы беглецов» ключевым образом является огонь, как и то, что любимая куртка из змеиной кожи Сейлора — «символ моей веры в свободу и индивидуальный выбор» — в точности такая же куртка, какую носил Брандо в «Из породы беглецов». «Из породы беглецов» — киноверсия малоизвестной пьесы Теннеси Уильямса «Орфей спускается в ад», которая в 1960-м, после воскрешения благодаря киноадаптации Люмета, ставилась в Нью-Йорке вне Бродвея, и в ней играли Брюс Дерн и Диана Лэдд, родители Лоры Дерн, которые встретились и поженились, пока играли в этой пьесе.

Насколько Дэвид Линч мог бы ожидать от обычного зрителя «Диких сердцем» знания о каких-либо из этих текстуальных или органических связей: 0; насколько его, видимо, волнует, уловил их кто-нибудь или нет: тоже 0.

11. последняя часть (10) как переход к тому, чего именно Дэвид Линч хочет от вас

Кино — авторитарная среда. Оно делает вас уязвимым и затем доминирует. Часть магии похода в кино — покориться ему, позволить доминировать. Сидеть в темноте на зачарованной дистанции от экрана, смотреть вверх, видеть людей на экране, пока они не видят тебя, и эти люди на экране намного больше тебя, красивей тебя, интересней и т. д. Подавляющая сила кино — не новость. Но разные фильмы применяют эту силу по-разному. Арт-фильмы, по сути, идеологичны: они пытаются разными путями «пробудить зрителя» или сделать нас «сознательнее». (Эта подоплека легко вырождается в претенциозность и самодовольство и снисходительную болтовню, но сама по себе великодушная и добрая). Коммерческое кино, кажется, не особо заботится о наставлении или просвещении зрителей. Цель коммерческого кино — «развлекать», что обычно означает использование различных фантазий, которые позволяют кинозрителю притвориться, будто он кто-то другой, и что жизнь больше и понятней и интересней и привлекательней и, в целом, просто более развлекательная, чем на самом деле. Можно сказать, что коммерческий фильм хочет не пробудить людей, но скорее сделать их сон таким удобным, а грезы настолько приятными, что они будут передавать деньги лопатами, чтобы их испытать — и вот это соблазнение, этот обмен «фантазия-на-деньги» и есть первичный посыл коммерческого кино. Посыл арт-фильма обычно интеллектуальней или эстетичней, и обычно приходится поработать над трактовкой, чтобы его понять, так что когда платишь за арт-фильм, в этот момент вообще-то платишь за то, чтобы поработать (тогда как вся работа, что проделываешь касательно коммерческого кино — та, что позволила купить билет).

О фильмах Дэвида Линча часто говорят как о занимающих территорию между арт-фильмами и коммерческим кино. Но на самом деле они занимают третью, совершенно иную территорию. У большинства лучших фильмов Линча нет какого-то посыла, и во многом они, кажется, сопротивляются процессу трактовки, благодаря которому расшифровывают центральные посылы фильмов (по крайней мере авангардных). Кажется, именно это понял британский критик Пол Тейлор, когда писал, что фильмы

Линча «нужно переживать, а не объяснять». Фильмы Линча, разумеется, открыты множеству сложных интерпретаций, но будет серьезной ошибкой заключать из этого, что посыл его фильмов — «трактовка кино обязательна многовалентна», или что-то в этом роде: это просто кино другого рода.

А также его фильмы не соблазняют — по крайней мере, не в коммерческом смысле удобства или линейности или Хай-Концепта или «позитива». В линчевском кино почти никогда не почувствуешь, что посыл — «развлечь» тебя, и точно никогда, что посыл — передавать деньги лопатами за просмотр. Это еще один из тревожных моментов в кино Линча: чувствуешь, что вступаешь не в стандартные негласные/подсознательные контракты, в какие обычно вступаешь с другими видами фильмов. Это тревожит, потому что в отсутствие подобного подсознательного контракта мы теряем некоторые психические щиты, какими обычно (и обязательно) вооружаемся при контакте с такой мощной средой, как кино. В смысле, если мы на каком-то уровне знаем, чего фильм от нас хочет, мы можем воздвигнуть временную оборону, что позволит нам решить, как сильно мы хотим отдаться фильму{14}. Но отсутствие посыла или узнаваемой подоплеки в фильмах Линча сдирает эти подсознательные защиты и дает ему влезть вам в голову так, как обычные фильмы не могут. Вот почему эффект его лучших фильмов часто такой эмоциональный и кошмарный (во сне мы тоже беззащитны).

По сути, именно это и может оказаться единственной и истинной подоплекой Линча: просто влезть вам в голову{15}. Его явно больше заботит проникновение в голову, чем то, что он там будет делать по прибытии. Это «хорошее» искусство? Трудно сказать. Оно кажется скорее — опять же — либо гениальным, либо психопатичным.

12. одна из самых пустячных сцен «Шоссе в никуда», на съемке которой я побывал

Учитывая стремление его фильмов к маленьким городкам, Лос-Анджелес кажется неподходящим место действия «Шоссе в никуда», и сперва я думал, что его выбор продиктован уменьшением бюджета, или является мрачным признаком, что Линч все же продался Голливуду.

Но ЛА в январе оказывается вполне себе линчевским. Куда ни глянь, везде сюрреалистические/банальные противопоставления и интерпретации. К счетчику в такси от LAX приделано считывающее устройство, чтобы платить кредитной карточкой. Или лобби моего отеля{16}, где звучит чудесная музыка на пианино, вот только когда идешь бросить бакс в снифтер пианиста, оказывается, что никто не играет, пианино играет само по себе, но это и не автоматическое пианино, а обычный Steinway с приделанным странным компьютеризированным прибором на клавиатуре; пианино играет 24 часа в сутки и ни разу не повторяется. Мой отель расположен либо в Западном Голливуде, либо у подножия Беверли Хиллс; два клерка у регистрации начинают спорить между собой, когда я спрашиваю, где конкретно в ЛА мы находимся. Спор длится абсурдно долго, пока я молча стою рядом.

В моем номере на балкон ведут невероятно шикарные и дорогие французские двери, вот только балкон ровно 25 сантиметров в ширину и с такой острой решеткой, что подходить не хочется. Не думаю, что французские двери и балкон — запланированная шутка. Напротив отеля находится гигантский красно-голубой молл, высококлассный, с дорогими футуристическими эскалаторами наискосок по фасаду, и все же за три дня я ни разу не вижу, чтобы кто-то спускался или поднимался по эскалатору; молл освещен, открыт и кажется совершенно заброшенным. Зимнее небо без смога, но нереальное, голубое, как знаменитое насыщенно-голубое небо в начале «Синего бархата».

В ЛА есть уличные музыканты, но здесь они играют на средней полосе, а не на тротуаре или в метро, и люди бросают им мелочь и трепещущие банкноты из проносящихся машин — многие метают с рутинной точностью долгой практики. На средних полосах между отелем и площадками Дэвида Линча

большинство уличных музыкантов играли на таких инструментах, как сагаты и цитры.

Факт: за три дня здесь от журнала «Premiere» я встречу двух (2) разных людей по имени Балун[9].

Основная отрасль здесь, судя по всему, парковка машин; даже у некоторых заведений фаст-фуда есть услуга парковки; я бы не против получить контракт с Западным Голливудом/Беверли Хиллс на поставку алой формы парковщиков. У многих парковщиков длинные, сложно заплетенные волосы и внешность итальянской мужской модели с обложки «Harlequin Romance». Более того, все на улицах выглядят до нелепого прекрасно. Все крайне модно и хорошо одеты; к третьему дню я понял, что отличать бедных и бездомных можно по тому, что они на вид носят одежду не на заказ{17}. Единственные незначительно потрепанные люди в поле зрения — суровые латиноамериканцы, продающие апельсины с тележек на тех средних полосах, что не заняты музыкантами с цитрами. Супермодели перебегают четырехполосные улицы на красный свет и им сигналят люди из Саабов цвета фуксии и коричневых мерседесов.

И самый главный стереотип — тоже правда: с любой данной точки обзора в любое время на дорогах видно около четырех миллионов машин, и нет ни одной, не покрытой воском. У людей не только личные номерные знаки, но и личные рамки для номерных знаков. И почти все говорят по телефону, пока едут; через какое-то время возникает безумное, но непоколебимое чувство, что они разговаривают друг с другом, что каждый водитель говорит по телефону с другим водителем.

В первую ночь, пока я возвращался с площадки, мимо нас по Маллхолланд пронеслась Karmann-Ghia с выключенными фарами, и за рулем сидела старушка с бумажной тарелкой в зубах и все же говорившая по телефону.

В общем, суть в том, что Линч в ЛА не вне своей киностихии, как можно было изначально опасаться. Плюс место действия помогает фильму быть «личным» по-новому, потому что ЛА — место, которое Линч и его супруга, миссис Мэри Суини{18}, избрали своим домом. Корпоративный и технический штаб Asymmetrical Productions — прямо в соседнем доме. Через два дома дальше на той же улице — дом, который Линч выбрал для Билла Пуллмана и брюнетки Патриции Аркетт в первом акте «Шоссе в никуда». Он сильно похож на дом Линча, его стиль можно было бы назвать испанским примерно в том же духе, как Гойю можно назвать испанским.

У режиссера фильма обычно несколько помощников режиссера, различные обязанности которых строго установлены

голливудскими правилами. Обязанность первого помощника режиссера — максимально сгладить упорядоченное течение жизни на площадке. Он отвечает за координирование деталей, крики «тихо» на площадке, переживания, ругань на людей и играет роль козла отпущения. Это позволяет самому режиссеру оставаться благожелательным и неспешным монархом с популярностью доброго дедушки у съемочной группы, занятым в основном творческими проблемами высокого уровня. Первый помощник режиссера «Шоссе в никуда» — ветеран съемок по имени Скотт Кэмерон в шортах цвета хаки, с щетиной, и выглядит он приятно, но несчастно[10]. Второй помощник режиссера отвечает за расписание, и он же тот, кто составляет ежедневный постановочный сценарий, который обрисовывает производственный распорядок дня и объясняет, кто, где и когда должен появиться. Также есть Второй второй помощник режиссера{19}, который отвечает за взаимодействие с актерами и актрисами и проверяет, что их костюмы и грим в порядке, и вызывает их из трейлеров, когда дублеры заканчивают определять позиции и ракурсы для сцены и все готовы к первой скрипке.

Часть постановочного сценария второго помощника режиссера — что-то вроде схематичного конспекта сцен, которые надо снимать в этот день; он называется «сценарий в одну строчку» или «ванлайнер». Вот как выглядел ванлайнер 8-го января:

(1) Сцены 112 ИНТ МЕРСЕДЕС МИСТЕРА ЭДДИ /ДЕНЬ/ 1 стр

МИСТЕР ЭДДИ{20} ЗАВОДИТ МЕРСЕДЕС, ПИТ{21} СЛУШАЕТ ДВИГАТЕЛЬ.

(2) Сцены 113 ЭКСТ МАЛЛХОЛАНД ДРАЙВ /ДЕНЬ/ ⅛ стр

МИСТЕР ЭДДИ ЕДЕТ НА ПРОГУЛКУ, МИМО БЫСТРО ПРОНОСИТСЯ ИНФИНИТИ

(3) Сцены 114 ЭКСТ МЕРСЕДЕС МИСТЕРА ЭДДИ/ДЕНЬ/ ⅛ стр

МИСТЕР ЭДДИ ПРОПУСКАЕТ ИНФИНИТИ И СПИХИВАЕТ С ДОРОГИ

Эти сцены с машинами, как упоминалось, снимаются в Гриффит Парке, пространстве у подножия Санта Моники размером примерно с Делавэр. Представьте полузасушливый Йеллоустоун, полный хребтов и скал и спонтанных селей грязи и гравия. Передовая команда Ассиметрикал установила то, что называется Базовым лагерем, из дюжины трейлеров, вдоль небольшой дороги между Маллхоланд и Шоссе Сан-Диего{22}, а охрана заблокировала участки на нескольких других дорогах для съемок сцен погонь; здоровяки с рациями и в технически-черных футболках построили в нескольких местах баррикады, чтобы не

дать бегунам и случайным водителям попасть в кадр или подвергнуть съемку трюков риску страхового случая. Жители ЛА легко соглашаются отвернуть от баррикад, и выглядят пресыщенными, как нью-йоркцы, съемками фильмов на своей земле.

Гриффит Парк, хотя и очаровательный в своем иссушенном, лунном обличии, оказывается, насквозь линчевская среда для съемок — залитая солнцем, оттенка импортного пива, и при этом со странной подсознательной угрозой. Эту угрозу трудно определить или сколь-нибудь рационально описать. Оказывается, в этот день поступило предупреждение о ветре Санта Ана, странном погодном явлении, которое вызывает опасность пожара{23}, а также странную, но ощутимую тревогу у людей и зверей из-за высокой ионизации. Оказывается, уровень убийств в ЛА выше в периоды Санта Аны, чем в другое время, и в Гриффит Парке легко почувствовать, что с атмосферой действительно что-то не то: звуки кажутся жестче, запахи пахнут сильней, дышать странно, солнечный свет преломляется в лучи, что словно проникают до мозга костей, и в целом в воздухе висит странный скрипящий покой, эквивалент Западного побережья странному аквариумному покою, что предшествует среднезападным торнадо. Воздух пахнет шалфеем и сосной и пылью и, отдаленно, креозотом. Горчица, юкка, сумаха и разные травы похожи на что-то вроде пятичасовой щетины на склонах, под неестественными углами торчат кривые дубки и сосны, некоторые стволы жутко изогнуты и уродливы, а множество других шумных сорняков и штук с шипами удерживает от прогулок. Текстура флоры места, в принципе, напоминает конец веника. Весь первый день съемки над головой кружит один красный ястреб, всего один и всегда по одному кругу, так что через какое-то время круг казался вырезанным на небе. Дорога, где находится площадка — неглубокий каньон между холмом с одной стороны и крутым утесом с другой. С утеса можно изучить хореографию площадки, а в другом направлении открывается примечательный вид на Голливуд справа и долину С.-Ф. и Санта-Монику и изогнутую голубую корку далекого моря слева. Трудно понять, это Ассиметрикал выбрали конкретно этот участок Гриффит Парка или его просто выделили в офисе, который занимается распределением лицензий на локейшны, но это милое и приятное местечко. Оно в форме треугольника, где одна сторона — шеренга трейлеров Базового лагеря вдоль одной дороги, вторая — трейлер-столовая, салатные бары и обеденные столы вдоль перпендикулярной дороги, а гипотенузная длинная дорога между ними — там, где собственно проходят съемки; та самая дорога, на

которой высокий холм и утес с видом.

По сути, все, что происходит все утро — зловещий черный Мерседес 6.9 Роберта Лоджа, Инфинити и большой сложный грузовик с камерой уезжают и пропадают на долгие отрезки времени, катаясь туда-сюда по огороженной миле якобы Маллхолланд Драйва, пока Линч и оператор пытаются запечатлеть какие-то особые комбинации света, ракурса и скорости, составляющие характерно линчевский кадр. Пока идет съемка погони, другие 60 или около того членов съемочной группы на локейшне выполняют техническое обслуживание и различную подготовку, слоняются вокруг, валяют дурака и, по сути, убивают огромные количества времени. Сегодня на локейшне есть рабочие, реквизиторы, звукачи, сценаристы, тренеры по диалогам, операторы, электрики, гримеры и стилисты, врач, помощники продюсера, дублеры, каскадеры, продюсеры, осветители, художники, помрежи, агенты по рекламе, менеджеры локейшна, костюмеры с вешалками на колесиках, как в Районе моды в Нью-Йорке, монтажеры, сценаристы, координаторы и техники спецэффектов, пожарные порицатели за сигареты, представитель страховой компании, множество личных ассистентов и помощников и интернов и значительное число людей без заметных обязанностей. Все это чрезвычайно сложно и запутанно, и трудно провести точную перепись, поскольку множество людей в команде выглядят в основном одинаково, а их функции сугубо технические и сложные и выполняются с высокой эффективностью и скоростью, и когда все в движении, хореография площадки — визуальный эквивалент групповых диалогов Олтмена, даже не сразу запоминаешь характерные черты во внешности и оборудовании, которые позволяют отличить один вид персонала съемочной команды от другого, так что понимание примерной таксономии возникает только к вечеру 9-го января:

Рабочие обычно здоровые мужики-синие-воротнички с моржовыми усами и бейсбольными кепками и толстыми запястьями и пивными пузами, но и крайне живыми настороженными умными глазами — они выглядят, как очень умные профессиональные грузчики, и, по сути, ими и являются. Электрики, осветители и парни по спецэффектам, которые тоже, как правило, мужчины и здоровяки, отличаются от техников любовью к длинным волосам и хвостам и к футболкам с рекламой различных брендов таинственного хай-текового оборудования. Никто из техников не носит сережки, но больше 50 % технического персонала сережки носит, и у парочки есть бороды, и у четырех из пяти электриков почему-то усы в стиле

Фу-Манчу, и, вдобавок к хвостам и бледности, у всех характерная внешность ребят, что работают в магазинах музыки или хэдшопах[11]; плюс в общем химический досуг у этих более технических синих воротничков — решительно не пивной.

Мужчины-операторы почему-то носят пробковые шлемы, и пробковый шлем оператора Стедикама выглядит особенно аутентичным и сувенирно-военным, с кокосовым волокном для камуфляжа и лихим перышком за лентой.

Большая часть команды операторов, звукачей и гримеров — женщины, но у многих из них тоже есть общие черты: лет 30, без макияжа, беззаботно красивые, в выцветших джинсах и старых кроссовках и черных футболках, с пышными волосами, беспечно завязанными на затылке, так что локоны постоянно выпадают и висят перед глазами и их приходится периодически сдувать или поправлять рукой без колец — в сумме это такая неряшливая, приятная, технически подкованная женщина, которая наверняка курит травку и живет с собакой. У большинства из этих деловых девушек-техников определенное выражение вокруг глаз, которое сообщает точно то же настроение, что обычно сообщает фраза «Плавали-знаем». На обед некоторые из них не едят ничего, кроме соевого творога, и дают понять, что не считают комментарии некоторых рабочих о соевом твороге достойными хоть какого-нибудь ответа. У одной из женщин-техников, фотографа — которую зовут Сюзанна и с которой весело поболтать о ее собаке — на внутренней стороне предплечья есть татуировка японского иероглифа «сила», и она может двигать мускулами предплечья так, чтобы идеограмма ницшеански выпячивалась, а потом опадала.

Большинство сценаристов, костюмеров и помощников продюсера тоже женщины, но они другого класса — моложе, не такие тощие и более уязвимые, без самоуверенности технической подкованности женщин-операторов и — звукачей. В противоположность холодной «мировой скорби» деловых девушек, у всех женщин от сценария и продюсеров в глазах одинаковое болезненное «Я-же-ходила-в-хороший-колледж-что-же-я-делаю-со-своей-жизнью», такой взгляд, когда понимаешь, что они не посещают дважды в неделю психотерапию только потому, что не могут ее себе позволить.

Еще способ определить статус и обязанности разных людей из съемочной группы — смотреть, какое у них личное устройство для переговоров. Рядовые рабочие, кажется, единственные люди без всяких личных переговорных устройств. У остальной технической команды с собой рации, как и у локейшн-менеджера, людей на связи с грузовиком с камерой и здоровяков на

баррикадах. У многих других — сотовые телефоны в шикарных кобурах на бедрах, и количество разговоров по сотовому более чем отвечает популярным стереотипами о ЛА и сотовых{24}. У второго помрежа, молодой черной девушки по имени Симона, с которой я часто общаюсь, так как ей всегда приходится информировать, что я стою у кого-нибудь на дороге и мне надо подвинуться (хотя она ни разу не была раздражена или невежлива), сотовая гарнитура, а не просто кобура с телефоном, хотя у Симоны гарнитура не только для виду: несчастной девушке приходится совещаться по телефону чаще, чем любому человеку старше подросткового возраста, а гарнитура позволяет свободно записывать всякое на клипборды, которые она носит с собой в настоящем держателе для клипбородов.

Настоящий административный класс площадки — линейный продюсер, агент по рекламе, страховщик — носят личные пейджеры, которые иногда пищат одновременно, но немного несинхронно, и тогда в странно наэлектризованном воздухе Санта Аны разносится мелодия, которую точно можно квалифицировать как линчевскую. Вот как различать людей телекоммуникационно. (Исключение в каждом правиле — Скотт Кэмерон, первый помреж, который с сизифовым смирением носил одновременно две рации, сотовый, пейджер и очень серьезный мегафон на батарейках).

Но, в общем, где-то каждый час рации у всех начинают трещать, а пару минут спустя Линч, съемочная группа и машины возвращаются на базу, и вся команда впадает в паническую, но профессиональную беготню, так что с точки обзора на придорожном утесе площадка напоминает потревоженный муравейник. Иногда съемочная группа возвращается поменять машины для съемок: продюсеры как-то заполучили два идентичных черных Мерседеса 6.9, и каждый теперь расцвел разными киноприборами и оборудованием. Для съемок внутри двигающегося Мерседеса рабочие конструируют из трубок платформу и пристраивают ее к капоту зажимами и ремнями, а другие техники потом присоединяют к ней 35мм камеру Panavision, несколько разных ламп Mole и Bambino под сложных углами и светоотражатели 3 × 5{25}. Все это накрепко прикручивается, и второй ассистент оператора, сногсшибательная и деловая женщина, к которой все обращаются «Чесни»{26}, сложно возится с анаморфными линзами камеры и различными фильтрами. Когда солнечный свет на лобовом стекле Мерседеса становится заметной проблемой{27}, главный оператор, помощник в особом аутентичном пробковом шлеме и Чесни собираются, совещаются и решают поместить между камерой и

лобовым стеклом фильтр с прозрачной диффузией.

Грузовик с камерой — необычный зеленый пикап, на двери которого сказано, что это собственность Camera Trucks, Unltd. В задней части — три отдела для оборудования, света, стедикама, видеомонитора и колонок, и маленькие сиденья для Дэвида Линча, главного оператора и его помощника. Когда грузовик на базе, техники сходятся к нему пачками с энтомологической жадностью и эффективностью.

Во время неистовой активности команды — все перемежается громкими командами по мегафону от Скотта Кэмерона — теперь уже техники из грузовика с камерой и дублеры из машин околачиваются вокруг, болтают по сотовым и копаются в корзинках с корпоративными закусками в поисках того, что им нравится; т. е. теперь их очередь стоять и убивать время. Во время съемок погонь на экстерьере в машинах сидят дублеры, но обычно, когда съемочная группа возвращается на базу, настоящие актеры возникают из трейлеров{28} и тоже присоединяются к шумихе. Особенно любит выйти и поболтать с дублером Роберт Лоджа — его дублер такого же мясистого строения и оливкового цвета, примерно того же типа облысения, с выражением сварливой угрозы, и, конечно, идентично одет в гангстерский Армани, так что с придорожного утеса их беседа сама по себе выглядит метакомментарием на параллельный кризис личности.

Сам Дэвид Линч во время досуга между съемками совещается с помрежами и продюсерами, пьет кофе и/или мочится в лесу, курит American Spirits и задумчиво слоняется вокруг Мерседесов и технической свары у грузовика с камерой, иногда держа руку на щеке, напоминая тем Джека Бенни. Пятидесятилетний Линч выглядит как взрослая версия ребенка, которого часто били на переменках. Он большой, не совсем толстый, но мягкий на вид, и опережает всех по бледности — его бледность затмевает даже хэдшоповую бесцветность парней из освещения или спецэффектов. На нем черная рубашка с длинными рукавами, застегнутая на все пуговицы, мешковатые коричневые джинсы-чинос, которые слишком короткие и болтаются у лодыжек, и рыбацкая кепка с очень длинным козырьком. Цвет кепки подходит к штанам, а носки одного цвета между друг другом и рубашкой, напоминая костюм «ботаника» из школы, который выбирали и координировали с заботой — но Линч в нем кажется скорее милым, чем жалким. Темные очки, которые он надевает на грузовике с камерой, дешевые, широкие и выпуклые, какие носят злодеи в старых японских фильмах про монстров. Натянутость в его позе предполагает либо ультрастрогое воспитание, либо корсет. Общее впечатление — как от эксцентричного гика,

которому не особо интересно, замечают люди его эксцентричность или нет, впечатление, которое равно некоему физическому достоинству.

Лицо Линча — самое лучшее в нем, и я немало времени пялился на него с разных точек, пока он работал на площадке. На фото в молодости он выглядит зловеще, как Джеймс Спейдер, но больше на Джеймса Спейдера он не похож. Теперь его лицо располнело — у других при такой полноте оно иногда кажется квадратным — и бледное, и мягкое — видно, что он бреет щеки каждый день, а затем увлажняет — а глаза, которые не смотрят гротескно в разные стороны, как на обложке Time 1990-го, большие и кроткие и добрые. В случае если вы из тех, кто считал Линча «извращенным», как его фильмы, знайте, что у него нет стеклянного взгляда, который ассоциируется с вырожденческими психическими проблемами. Его глаза добрые: он смотрит на площадку с интенсивным интересом, теплым и добросердечным, как смотришь, когда тот, кого ты любишь, занимается тем, что ты тоже любишь. Он не раздражается и не вмешивается в дела техников, хотя подходит и совещается, если кому-то нужно знать, что именно надо для следующего кадра. Он из тех, кто умудряется казаться спокойным даже во время активности; т. е. выглядит одновременно и настороженным, и умиротворенным. Есть что-то в его умиротворенности даже немного жуткое — как не вспомнить, что реально жестокие маньяки тоже сохраняют странное спокойствие, например, как пульс Ганнибала Лектера остается меньше 80, когда он ест чей-нибудь язык.

13. что разные члены команды и производственного персонала — кое-кто из них окончил киношколу — говорят о «Шоссе в Никуда»

«Дэвид хочет снять как бы антиутопичный ЛА. Можно снять антиутопичный Нью-Йорк, но кому это интересно? Нью-Йорк так уже снимали».

«Это об уродстве. Помните „Голову-ластик“? Наш парень станет абсолютным Головой-членом».

«Это фильм, который исследует психоз субъективно».

«Я знаю одно — я точно не пойду смотреть».

«Это отражение общества, как он его видит».

«Это нечто среднее между арт-фильмом и проектом студии-мейджора. В этой нише работать непросто. Можно сказать, это экономически уязвимая ниша».

«Это его территория. В фильме мы еще глубже зайдем в пространство, которое он уже вырубил в прошлых работах — субъективность и психоз».

«Он делает ЛА в стиле Дианы Арбус, показывает мерзкий срез города грез. Это делали в „Чайнатауне“, но там с исторической точки зрения, как бы нуарная история. Фильм Дэвида о безумии; он субъективный, не исторический».

«Вот если ты врач или медсестра, ты, когда закончишь работу, купишь в свободное время билет, чтобы посмотреть для развлечения на операцию?»

«Фильм изображает шизофрению перфомативно, а не просто изображенчески. В категориях потери личности, онтологии и продолжительности во времени».

«Дайте только скажу, что я безгранично уважаю — Дэвида, индустрию, то, что Дэвид значит для индустрии. Дайте сказать для записи, что я в восторге. Что я взволнован и безгранично уважаю».

«Это узконаправленный фильм. Скажем, как „Пианино“. В смысле, его не покажут в тысяче кинотеатров».

«Безгранично» пишется слитно. В слове 'безгранично' нет дефиса».

«Фильм изображает ЛА как ад. И я бы сказал, это не так уж нереалистично».

«Это продукт, как и любой другой, в бизнесе, как и любом другом».

«Это Негативный Выбор. Fine Line, New Line, Miramax — все заинтересованы».

«Дэвид — Ид нашего Сейчас. Но если будете меня цитировать, скажите, что я сострил. Напишите „Дэвид — Ид нашего Сейчас“, — сострил ____, который работал на фильме ____».

«Дэвид, как художник, сам выбирает, чего хочет. Он снимает фильм, когда хочет что-то сказать. Люди, которым интересны его фильмы… некоторые из его фильмов лучше других. Некоторые воспринимаются как лучшие, в отличие от других. Дэвид не рассматривает это как проблемную область».

«Он гений. Вы должны это понять. В этих вещах он не как мы с вами».

«Превращение головы сделали с гримом и освещением. Без CGI{29}».

«Почитайте „City of Quartz“. Вот о чем фильм, вкратце».

«Некоторые из них [продюсеров] говорили о Гегеле, хотя хрен знает, причем тут он».

«Дайте только скажу, что я надеюсь, вы не планируете как-нибудь скомпрометировать его, или нас, или фильм».

Занимательный факт:

Мягкая светлая прическа Лоры Дерн в роли Сэнди в «Синем бархате» идентична мягкой светлой прическе Шарлоты Стюарт в роли Мэри в «Голове-ластике».

14. секция, где смешиваются экстраполяции из других секций и к которой невозможно придумать объединяющий заголовок

Слово «постмодерн», по общему признанию, уже затасканное, но несоответствие между миролюбивым здравием его мины и жуткой амбицией его фильмов — нечто заметно постмодернистское в Дэвиде Линче. Другие постмодернистские черты в нем — его голос (который можно описать как голос Джимми Стюарта на кислоте) и факт, что буквально невозможно понять, насколько серьезно его можно воспринимать. Это гениальный автор, вокабуляр которого состоит из «Оки-доки» и «Чудненько» и «Миленько» и «Божечки». Завершив последнюю съемку погони и вернувшись в Базовый лагерь, когда люди разбирают камеры и светоотражатели, а невероятно очаровательная Чесни убирает сегодняшнюю неиспользованную пленку под отражающие покрывала НАСА, Линч три раза за пять минут сказал «Черт подери!» Причем ни разу не произнес «Черт подери!» со сколько-нибудь очевидной иронией или неискренностью или даже плоской ноткой, с которой пародируют сами себя. (Также не будем забывать, что это человек со всеми застегнутыми пуговицами и короткими штанинами: ему не хватает только протектора кармана). Во время того же интервала тройного «Черт возьми!» в двадцати метрах по забитой дорожке к трейлеру-столовой, в большом режиссерском кресле сидит Билл Пуллман, дает интервью для ЭПК{30}, и, доверительно наклонившись, говорит о Дэвиде Линче: «Он такой правдивый — именно на этом строится доверие актера и режиссера» и «У него есть такая особенная модальность в речи, из-за чего он очень открытый и честный, и в то же время очень скромный. В том, как он говорит, есть ирония».

Станет ли «Шоссе в никуда» хитом или нет, атмосфера зловещего транса пойдет на пользу карьере Билла Пуллмана. Из-за фильмов вроде «Неспящих в Сиэтлле» и «Пока ты спал» и (ох) «Каспера» у меня сформировалось мнение о Пуллмане-актере как о хорошем и достойном, но по сути неэффектном, беззубом; я всегда думал о нем как о разбавленной версии и без того довольно водянистого Джеффа Дэниэлса{31}. «Шоссе в никуда» — для которого Пуллман или сбросил вес, или качался, или и то, и другое (по крайней мере, он отрастил себе скулы), и в котором

он жуткий и терзаемый и играет на старом, завывающем джазовом саксофоне под супернасыщенным красно-синими прожектором, и в котором его лицо искажается в агонии над изувеченным трупом Патриции Аркетт и затем не раз превращается в чужое — откроет такие грани и глубины в Пуллмане, что он, я уверен, станет истинной Звездой. Для ЭПК он оделся в черный костюм джазового музыканта, и из-за грима, уже нанесенного для ночной сцены за пару часов, у него на лице жуткий рейгановский румянец, и хотя журналисту и оператору и звукачу досаждают разные сумеречные насекомые, кажется, что рядом с Пуллманом жуков нет, словно у него уже появилась аура подлинной звездности, которую трудно заметить, но которую чувствуют насекомые — его как будто даже нет там, в кресле, или как будто он одновременно и там, и первично где-то далеко.

Миссис Патриция Аркетт была ужасна во всем со времен «Настоящей любви» без видимого вреда для своей карьеры. Трудно предугадать, как аудитория отреагирует на нее в «Шоссе в никуда». Насколько я вижу, для нее это совершенно новая/ые роль/и. Самые ее достоверные исполнения до сей поры были инженю, отважные и немного ненормальные персонажи, тогда как в «Шоссе в никуда» она сама — часть ненормальных событий, куда затягивает Билла Пуллмана и Бальтазара Гетти. Главная женская роль «Шоссе в никуда» — это томная туманная Невероятно-Сексуальная-Но-Опасная-Женщина-С-Ужасным-Секретом нуарного типа, которую за последние годы сумели вытянуть, не впав в фарс или пародию, только Кэтлин Тернер в «Жаре тела» и Марша Гей Харден в «Перекрестке Миллера». В материале, который я видел, Аркетт ничего, но не прекрасна. Она вовсю разыгрывает вамп, и это самое близкое к «Сексуальной Но Опасной», на что она способна. Большая проблема в том, что глаза у нее слишком пустые, а лицо слишком предустановленное и застывшее, чтобы эффективно общаться без диалога, и потому множество долгих туманных пауз, которые от нее требует Линч, выходят натянутыми и неудобными, словно Аркетт забыла текст и теперь переживает. Но даже при этом Патриция Аркетт в черновом монтаже настолько сверхъестественно привлекательна, что я мало что заметил, кроме ее внешности, а раз ее дуэссоподобный персонаж, по сути, действует в фильме только как объект, это вполне ничего, хотя мне и немного неудобно так говорить{32}.

Также предскажу, что «Шоссе в никуда» окажет огромное влияние на карьеру мистера Роберта Блейка{33}, которого как будто совершенно внезапно взяли на роль Таинственного Человека. Выбор Блейка лишний раз показывает гений Линча по

раскрытию злодейского потенциала, благодаря которому он выбрал Хоппера на роль Фрэнка Бута в «Синем бархате» и Уиллема Дефо на роль Бобби Перу в «Диких сердцем», способность замечать и воскрешать зловещие глубины в актерах, которые, кажется, давно потеряли вообще все глубины, какие у них были{34}. В «Шоссе в никуда» забыты чувствительный и крутой Баретта и мучительные заторможенные автопародии Блейка на «The Tonight Show»; Линч словно как-то пробудил ядовитую харизму, благодаря которой игра Блейка в «Хладнокровно» 1967-го так эффективно расслабляла сфинктер зрителя. Таинственный Человек Блейка не такой чрезмерный, как Фрэнк Бут: Т.Ч. бархатистый, почти женственный, скорее отсылает к пугающему камео Дина Стокуэлла, чем к мощи Хоппера. В Блейке фактически не узнать копа на стероидах, который говорил в 70-х на ТВ «Ах вот как называется эта песенка!». У Линча он на несколько фунтов легче, волосы пострижены и набриолинены, припудрен до темнолюбивой бледности, от которой он одновременно и опустошенный, и дьявольский — Блейк здесь как Клаус Кински из Носферату и Рэй Уолстон на чудовищной дозе фенциклидина.

Самый противоречивый момент в кастинге «Шоссе в никуда» — Ричард Прайор в роли босса Бальтазара Гетти в автомастерской. То есть Ричард Прайор, у которого множественный склероз, лишивший его 35 килограмм веса, исказивший речь, выпучивший глаза, и из-за которого он похож на пародию на инвалида от злого ребенка. В «Шоссе в никуда» немощь Ричарда Прайора должна быть гротескной и потрясти все наши воспоминания о «настоящем» Прайоре. Сцены с Прайором — моменты в фильме, в которых я совсем не люблю Дэвида Линча: на Прайора больно смотреть, и больно не в хорошем смысле, или смысле, как-то связанном с кино, и я не могу не думать, что Линч эксплуатирует Прайора так же, как Джон Уотерс любит эксплуатировать Патрицию Херст, т. е. дает актеру думать, что его наняли играть, тогда как его наняли в качестве зрелища, лукавой шутки, которую зрители должны с удовольствием уловить. И все же Прайор в чем-то символически идеален для фильма: диссонанс между парализованной оболочкой человека на экране и энергичным человеком в нашей памяти значит, что мы видим в фильме одновременно и «настоящего», и не-«настоящего» Прайора. Этот выбор тематически интригующий, но и холодный, злой, и эти сцены мне снова напомнили, что я уважаю Линча как художника и издали, но ни за что не хотел бы посидеть с ним в трейлере или быть его другом.

15. дополнение к (14) касательно Линча и расы

Не считая теперь Ричарда Прайора, был в фильмах Линча хоть один черный{35}?

Там было множество карликов и инвалидов и парализованных и сумасшедших, но были там другие, более, скажем, культурно значимые меньшинства? Латиноамериканцы? Хасиды? Геи{36}? Американцы азиатского происхождения?.. Была знойная азиатка-владелица лесопилки в «Твин Пиксе», но ее этническую принадлежность, мягко говоря, затмила знойность{37}.

Т.е. почему фильмы Линча *такие белые*?

Скорее всего, ответ связан с тем, что фильмы Линча целиком аполитичны. Признаем: стоит появиться на экране черному и белому, и тут же автоматически возникнет политическое напряжение. Этнические и культурные и политические трения. А фильмы Линча ни в коем случае не об этнических или культурных или политических трениях. Фильмы как раз о трениях, но всегда внутри и между личностями. В фильмах Линча нет настоящих групп или ассоциаций. Иногда есть союзы, но они основаны на одинаковых одержимостях. Персонажи Линча в сути своей одиноки (Одиноки): они чужды практически всему, кроме конкретных навязчивых идей, которые они развили, чтобы облегчить свое отчуждение (…или их отчуждение на самом деле результат их навязчивых идей? и считает ли Линч одержимость или фантазию или фетиш сколько-нибудь действенным болеутоляющим против человеческого отчуждения? есть ли у среднего фетишиста реальные взаимоотношения с фетишем?) Так или иначе, но единственная политика в фильмах Линча — первичная политика Личность/Внешнее и Ид/Объект. Это политика веры, тьмы, но Линча не заботят заветы или цвет кожи.

Взаимосвязанные занимательные факты: какая у Патриции Аркетт машина, кто ее муж, и т. д.

У Патриции Аркетт новенький бордовый Порше, который для

нее, видимо, очень важен, потому что она, кажется, никогда не вылезает из этой фиговины, проезжает даже сто метров от трейлера до площадки в Гриффит Парке, так что команде всегда приходится отодвигать тележки с оборудованием, крича друг другу быть поаккуратней с краской прекрасной машины Патриции Аркетт. Плюс Аркетт всегда сидит в машине со своей дублером — они, оказывается, близкие друзья и везде ездят вместе в бордовом Порше, причем издали выглядят до ужаса идентично. Муж Патриции Аркетт — мистер Николас Кейдж, который работал с Линчем и в «Диких сердцем», и в клипе Индустриальной Симфонии #1.

16. описание Патрицией Аркетт центральной задачи Билла Пуллмана и Бальтазара Гетти касательно «мотивации» метаморфирующего протагониста «Шоссе в никуда» (которого зовут когда он Билл Пуллман — «Фред», а когда Бальтазар Гетти — «Пит»)

«Вопрос для Билла и Бальтазара — какого рода женоненавистник Фред [дефис-Пит]? Тот женоненавистник, что идет на свидание с девушкой, трахается и никогда больше не звонит, или тот, что идет на свидание с девушкой, трахается и потом убивает? И реальный вопрос исследования: насколько отличаются эти виды?»

11a. почему то, что Дэвид Линч хочет от вас, хорошо

Если вспомнить все вопиющие моральные манипуляции, от которых мы страдаем в руках большинства современных режиссеров{38}, вас будет легче убедить, что что-то в клинически отстраненном стиле Линча не только освежает, но и искупает. Не то чтобы фильмы Линча «выше» манипулятивности; скорее, ему это будто неинтересно. Фильмы Линча — об образах и историях в его голове, которые он хочет сделать внешним и реальными. (В одном из самых проясняющих интервью о создании «Головы-ластика» он упоминает «радостное возбуждение, которое чувствовал, когда стоял в декорациях квартиры мистера и миссис Х и осознавал: то, что он представлял себе в голове, в точности воссоздали в реальности»).

Уже говорилось, что Линч привносит в свое творчество чувствительность гениального ребенка, погруженного в детали своих фантазий. У этого подхода есть свои недостатки: его фильмы не особенно сложные или интеллектуальные; по отношению к идеям, которые не работают, у него минимальное критическое суждение, заниженная планка качества; успех случаен. Плюс фильмы, как и увлеченный фантазиями ребенок, настолько погружены в себя, что, в принципе, солипсические. Отсюда их холодность{39}.

Но отчасти их закрученность в себя и холодность происходят из того, что Дэвид Линч, кажется, действительно обладает отстраненностью от реакции зрителя, о которой большинство творцов только говорят: он делает почти все, что хочет, и на вид ему вполне плевать, нравится вам или нет. Он верен — яростно и страстно и почти целиком — только себе.

Я не говорю, что подобное поведение целиком и полностью хорошо и что Линч — какой-то парагон цельности. Его страстное увлечение собой — освежающе ребяческое, но я заметил, что редкие люди по-настоящему дружат с маленькими детьми (не считая Майкла Джексона). И что до безмятежного отстранения от реакции людей — я заметил, что, хотя я не могу не уважать и даже завидовать моральной смелости людей, которым поистине все равно, что о них думают другие, вблизи подобных людей я всегда нервничаю, и потому предпочитаю почитать их издали. Но с (опять же) другой стороны, надо признать, что в нашу эпоху голливудских фильмов с «посылом» и показов с фокус-группами и гибельного Нильсенизма[12] — в эпоху Кино по Референдуму, где

мы голосуем нашим энтертейнмент-долларом за зрелищные эффекты или за болтовню или моральные клише, благодаря которым нам комфортно в нашем онемении — на редкость социопатичное отсутствие интереса Линча к нашему одобрению кажется освежающим/искупительным (и еще жутким).

17. единственная часть статьи, которая хоть как-то о закулисье съемок

Головной офис Asymmetrical Productions, как упоминалось выше, находится в доме по соседству с домом Линча. Это действительно обычный дом. Во дворе стоит покупная детская площадка и лежит на боку детский велосипед. Не думаю, что там кто-то живет; по-моему, двор считается приложением к владениям Линча, и туда иногда выплескиваются игры детей Линча. Входишь в офис А.Р. через стеклянную рольдверь, на кухню дома, с плиткой Маннингтон на полу, посудомойкой и холодильником со смешными магнитиками, плюс там кухонный стол, где усердно работает за ноутбуком парень студенческого возраста, и сперва все выглядит как архаично-домашняя сцена с сыном, который вернулся из колледжа на уикенд домой к родителям, вот только когда подходишь ближе, замечаешь, что у парня страшная прическа и серьезный тик на лице, и что он на ноутбуке сравнивает кадр изувеченного трупа Патриции Аркетт с набором кодировок на клипборде, лежащем на чашке кофе с картинками. Неясно, кто этот парень, что он делает и платят ли ему за это{40}.

Как часто бывает на Голливудских Холмах, улица Ассиметрикал больше похожа на каньон, и дворы там — 80-градусные склоны с вечнозелеными газонами, и вход в офис/кухню — на верхнем этаже дома, так что если хочешь пройти дальше, надо спуститься по головокружительной винтовой лестнице. Это и многое другое удовлетворяет ожиданиям линчеанства в рабочей среде режиссера. Переключатель холодной воды в ванной офиса не работает, а туалетная крышка падает, если ее поднять, но на стене рядом с туалетом висит невероятно современный и дорогой телефон Panasonic XDP с чем-то похожим на факс. Секретарь Ассиметрикал, Дженнифер — юная, но в разрешенных трудовым кодексом рамках, девушка, которая была бы великолепна, если бы не носфератовские тени под глазами и синий лак для ногтей — мигает так медленно, что кажется, будто она издевается, и отказывается сказать для статьи, что слушает в наушниках, а на столе рядом с ее компьютером и телефонами лежат «Анти-Эдип» Делеза и Гваттари и журналы «Us» и «Wrestling World»[13]. В кабинет Линча — он так глубоко, что его окна должны бы выходить в землю — ведет солидная серая дверь,

которая заперта, но выглядит не просто запертой, а даже укрепленной, и только дурак осмелится коснуться ручки, а справа на стене у двери висят два стальных ящика с подписями «Входящие» и «Исходящие». Ящик «Исходящие» пустой, а во «Входящих» находятся: коробка со скрепками Swingline на 5000 штук; огромный рекламный конверт с лицами Дика Кларка и Эда Макмахона в стиле пуантилизма от издательского дома Clearinghouse Sweepstakes на имя Линча по адресу Ассиметрикал; и новое нераспечатанное обучающее видео Джека Никлауса «Гольф по моему методу». Понимаю тут не больше вас.

Напор «Premiere» (плюс любезность Мэри Суини) привели к тому, что мне разрешили посмотреть черновую версию «Шоссе в никуда» в монтажной Asymmetrical Productions, где и будут монтировать фильм. Монтажная на верхнем этаже дома, рядом с кухней и гостиной, и, очевидно, раньше была либо главной спальней, либо очень претенциозным кабинетом. В ней серые стальные стеллажи с контейнерами проявленной пленки «Шоссе в никуда», пронумерованными сложной кодировкой. Одна стена покрыта рядами карточек с каждой сценой фильма и ее детальным техническим описанием. Также там два отдельных монтажных пульта фирмы KEM, каждый с собственным монитором и двойными катушечными приборами для подгонки изображения и звука. Мне даже разрешили подкатить мягкое офисное кресло и сесть прямо перед одним из мониторов KEM, пока ассистент по монтажу загружает разные отрывки пленки. Кресло старое, на мягком сиденье тысячами часов выдавлена форма задницы, причем куда больше моей — более того, задницы комбинации трудоголика и заядлого любителя молочных коктейлей — и после прозрения я понимаю, что сижу в личном кресле для монтажа мистера Дэвида Линча.

В монтажной, по понятным причинам, темно, окна сперва закрашены черным, а потом завешены огромными картинами абстракционистской живописи. Эти картины, в которых преобладает черный цвет, авторства Дэвида Линча, и, со всем уважением, — не очень интересные, на вид одновременно и любительские, и вторичные, примерно такие, какие мог бы писать в средней школе художник Фрэнсис Бэкон{41}.

Куда интересней картины бывшей жены Линча, прислоненные к стене в кабинете Мэри Суини внизу. Неясно, то ли они принадлежат Линчу, то ли он одолжил их у бывшей жены, но три из них висят в первом акте «Шоссе в никуда» на стене над диваном, где Билл Пуллман и Патриция Аркетт смотрят жуткие видео про спящих себя. Это только одна из небольших личных причуд Линча в фильме. На самой интересной картине, в ярких

основных цветах с неуклюжим угловатым стилем, странным образом привлекательным, за столом сидит женщина в майке, читая записку от ребенка. Над этой сценой висит увеличенный текст записки на странице в линейку детским почерком, с повернутыми не в ту сторону буквами и так далее:

> *Дорогая мама мне все сница сон про рыб. Они кусаются за лицо! Скажи папе я не сплю. Рыбки тощие и злые я скучаю по тебе. Его жена заставляет меня есть форель и анчоусов. Рыбки издавают звуки пускают пузирьки. Как ты [неразборчиво] ты хорошо? не забывай запирать двери рыбки [неразборчиво] меня они меня ненавидят.*
>
> *С любовию*
>
> *ДАНА*

Самое трогательно в картине, что текст записки увеличен так, что голова матери загораживает некоторые слова — как раз эти «[неразборчивые]» части. Не знаю, есть ли у Линчей дочка по имени Дана, но, учитывая, кто автор, плюс очевидную ситуацию и боль ребенка с картины, кажется одновременно и очень трогательно, и как-то извращенно, что Линч показывает это произведение на стене в своем фильме. В общем, теперь вы знаете текст одной из картин Билла Пуллмана, и можете прочувствовать те же мурашки, что и я, если всмотритесь в ранние интерьерные сцены фильмы и разглядите ее. И мурашек будет больше в последней сцене в доме Билла Пуллмана и Патриции Аркетт, в сцене после убийства, где те же картины висят над софой, но теперь, без всякой видимой причины или объяснения, они вверх ногами. Это все не просто жутко, но лично и жутко.

Занимательный факт:

Когда «Голова-ластик» стал на фестивалях внезапным хитом и получил дистрибьюторов, Дэвид Линч переписал контракты команды и актеров так, чтобы все получили свою долю, и они получают деньги до сих пор, каждый фискальный квартал. A.D. и P.A.[14] *и т. д. на «Голове-ластике» была Кэтрин Колсон, которая потом*

стала Леди с поленом в «Твин Пиксе». Плюс сын Колсон, Томас, играл мальчика, который приносит голову Генри на карандашную фабрику. Верность Линча актерам и домашнему, товарищескому стилю работы сделали его творчество настоящим ПМ-муравейником межфильмовых связей.

Занимательный факт:

Горячему режиссеру трудно избежать того, что специалисты в области голливудского психического здоровья называют «Расстройство Тарантино», которое обозначает устойчивое заблуждение, будто если ты хороший режиссер, это значит, что ты и хороший актер. В 1988-м Линч снимался с миссис Изабеллой Росселлини в «Зелли и я» Тины Рэтбоун, и если вы о нем никогда не слышали, то уже понимаете, почему.

9a. кинематографическая традиция, из которой вышел Линч, какую почему-то никто не замечает (с эпиграфом)

> Часто говорилось, что поклонники «Кабинета доктора Калигари» обычно художники, или те, кто думает и запоминает графически. Это ошибочная концепция.
>
> *Пол Рота, «Немецкое кино»*[15]

Так как изначально Линч учился на художника (абстрактный экспрессионизм), кажется любопытным, что ни один кинокритик или исследователь{42} ни разу не подчеркнул очевидную связь его фильмов с классической экспрессионистской кинотрадицией Вине, раннего Ланга и т. д. И я говорю о простейшем и самом очевидном определении экспрессионизма, а именно «Использование объектов и персонажей не как отдельных образов, но как передатчик внутренних настроений и впечатлений режиссера».

Разумеется, множество критиков, вместе с Кейл, заметили, что в фильмах Линча «между тобой и психикой режиссера очень мало искусства… потому что в его фильмах меньше подавления, чем обычно». Они отметили преобладание фетишей и идей-фикс в творчестве Линча, отсутствие общепринятой интроспекции у персонажей (интроспекция, которая в фильме равна «субъективности»), сексуализацию всего, от ампутированной конечности до пояса халата, от черепа до «затычки от сердца»{43}, от медальона возлюбленных до разрезанного бревна. Отметили разработку фрейдистских мотивов, что качается на краю пародийных клише — как предложение Мариэтты Сейлору «трахнуть мамочку» происходит в ванной и приводит к ярости, которая потом переносится на Боба Рэя Лемона; как выражение лица матери перед бушующим слоном в фантазии Меррика в открывающей сцене фильма можно принять и за ужас, и за оргазм; как Линч структурирует лабиринтовый сюжет «Дюны», чтобы выделить «побег» Пола Атрейдиса с «матерью-ведьмой» после «смерти» отца Пола от «предательства». Отметили с ударением, что такое самая знаменитая сцена Линча — Джеффри Бомонт, который в «Синем бархате» подглядывает через жалюзи шкафа, как Фрэнк Бут насилует Дороти, называя себя «Папочкой» и ее «Мамочкой», и обещая дикие наказания за то, что «ты

смотришь на меня», и дыша через необъяснимую маску, откровенно похожую на кислородную, через которую, как мы видели, дышит умирающий папа самого Джеффри.

Это все критики отметили, и отметили, как, несмотря на неуклюжую подачу, фильмы Линча приобретают благодаря фрейдистской теме гигантскую психологическую мощь; и все же никто до сих пор не заметил очевидного — что все эти очень заметные фрейдистские прогоны мощны, а не нелепы, только потому, что применяются экспрессионистски, что среди прочего значит, что они применяются в старой, до-постмодернистской манере, т. е. обнаженно, искренне, без абстракции или иронии постмодернизма. Меж-жалюзишный вуайеризм Джеффри Бомонта, может, и извращенная пародия на Первичную сцену[16], но ни он («студент колледжа»), никто другой в фильме не торопится сказать что-нибудь типа «Блин, это же извращенная пародия на Первичную сцену» или даже чем-то выдать осознание того, что происходящее — и символически, и психоаналитически — адски очевидно. Фильмы Линча, при всех их недвусмысленных архетипах и символах и межтекстовых отсылках и проч., имеют примечательное само-неосознание, что своего рода отличительная черта экспрессионизма. Никто в фильмах Линча не анализирует, не метакритикует, не герменевтизирует, ничего{44}, включая и самого Линча. Этот набор ограничений делает его фильмы фундаментально неироничными, и я признаю, что нехватка иронии у Линча — настоящая причина, почему киноэстеты — в наш век, когда ироническое самоосознание стало одним-единственным универсально узнаваемым признаком мудрости — думают о нем как о наивном или как о шуте. На деле Линч ни тот, ни другой — хотя он и не гений визуального кодирования или третичного символизма. Кто он? Странная гибридная помесь классического экспрессиониста и современного постмодерниста, художник, чьи «внутренние настроения и впечатления» (как и наши) — олья подрида нейрогенной предрасположенности и филогенетического мифа и психоаналитичекой схемы и поп-культурной иконографии — другими словами, Линч как бы Г. В. Пабст с зачесом Элвиса.

Такое экспрессионистское искусство, чтобы быть хорошим, должно избегать две западни. Первая — самосознание формы, когда все становится очень манерным и мило отсылается к себе{45}. Вторую западню, более сложную, можно назвать «критическая идиосинкразия» или «анти-эмпатический солипсизм», или как-то так: когда собственные восприятия и настроения и впечатления и навязчивые идеи художника слишком уж редкие и личные. Искусство, в конце концов, должно

быть какой-то коммуникацией, и «личное выражение» кинематографически интересно только в том случае, если выражаемое созвучно и знакомо зрителю. Разница между переживанием искусства, которое удалось как коммуникация, и искусством, которое не удалось, примерно как разница между сексуальной близостью с человеком и подглядыванием, как другой мастурбирует. В категориях литературы богатый с коммуникативной точки зрения экспрессионизм воплощает Кафка, плохой и онанистский экспрессионизм — любой средний дипломный авангардный рассказ.

Именно вторая западня особенно бездонна и ужасна, и лучший фильм Линча, «Синий бархат», избегает ее так зрелищно, что первый просмотр, когда он только вышел, стал для меня откровением. Таким важным событием, что даже спустя десять лет я помню дату — 30 марта 1986, вечер среды — и что вся группа из нас, студентов MFA{46}, делала после того, как мы вышли из кинотеатра — а именно пошли в кофе-хаус и обсуждали, каким откровением оказался фильм. До этого времени наша магистерская программа пока была так себе: многие из нас хотели стать авангардными писателями, а наши профессора все были традиционными коммерческими реалистами Нью-Йоркской школы, и пока мы презирали учителей и негодовали из-за прохладной реакции на нашу «экспериментальную» писанину, мы также начали понимать, что большая часть нашего авангарда на самом деле солипсистская и претенциозная и самосознающая и онанистская и негодная, так что в этот год мы в основном ненавидели себя и всех вокруг и понятия не имели, как стать лучше в экспериментах, не поддавшись презренному коммерчески-реалистическому давлению, и т. д. Таков контекст, в котором «Синий бархат» произвел на нас впечатление. Очевидные «темы» фильма — черная сторона пригородной респектабельности, сочетание садизма и сексуальности и родительской власти и вуайеризма и глупого попа 50-х и темы взросления и т. д. — стали для нас не таким откровением, как сюрреализм и логика снов: вот они казались истинными, реальными. И в каждом кадре что-то немного, но чудесно не так — буквально умерший стоя Человек в Желтом, необъяснимая маска Фрэнка, страшноватый индустриальный гул у квартиры Дороти, странная скульптура вагина-дентаты{47}, висящая на голой стене над кроватью Джеффри, собака, пьющая из шланга парализованного отца — эти мазки не просто выглядели эксцентрично круто или экспериментально или эстетски, но они передавали какую-то истину. «Синий бархат» поймал какое-то кардинально важное

ощущение того, как настоящее Америки воспринималось на наших нервных окончаниях, что нельзя проанализировать или свести к системе кодов или эстетических принципов или техник из творческих мастерских.

Вот что стало для нас, магистров, откровением в «Синем бархате», когда мы его посмотрели: фильм помог осознать, что первоклассное экспериментаторство должно далеко не «превозмогать» правду или «бунтовать против» нее, но восхвалять ее. До нас дошло — через образы, через медиум, который нас вскормил и которому мы верили — что самые важные художественные коммуникации происходят на уровне не только не интеллектуальном, но даже и не полностью сознательном, что истинная среда подсознательного не вербальна, она образна, и неважно, реалистические эти образы, постмодернистские, или сюрреалистические, или какие там еще — важнее, что они кажутся истинными, что они отдаются в психике адресата.

Не знаю, есть ли во всем этом смысл. Но, по сути, именно поэтому режиссер Дэвид Линч так для меня важен. Я почувствовал, что 30.03.86 он показал мне что-то подлинное и важное. И у него бы не получилось, не будь он насквозь, обнаженно, не заумно, непретенциозно собой, не передавай он в первую очередь себя — не будь он экспрессионистом. Почему он экспрессионист — по наивности, патологии или из-за заумного ультра-постмодернизма — для меня не так важно. А важно, что «Синий бархат» отозвался во мне, и остается для меня образцом современного художественного героизма.

10a. (с эпиграфом)

> *Все творчество Линча можно описать как эмоционально инфантильное… Линчу нравится наезжать камерой в трещины (глазница мешка на голове или отрезанное ухо), погружаться во тьму. Там, на глубине Ид, он раскладывает веером свою колоду грязных картинок…*
>
> *Кэтлин Мерфи из «Film Comment»*

Одна из причин, почему это в чем-то героизм — быть современным экспрессионистом — заключается в том, что этим ты позволяешь людям, которым не нравится твое творчество, сделать логический переход ad hominem от творчества к творцу. Немало критиков{48} протестуют против фильмов Линча на основании, что они «извращенные» или «грязные» или «инфантильные», и затем заявляют, что фильмы сами по себе открывают нам различные недостатки характера Линча{49}, проблемы от задержки в развитии до женоненавистничества и садизма. Дело не в том, что в фильмах Линча безумные люди делают друг с другом отвратительные вещи, говорят эти критики, а скорее в «моральном подходе», который подразумевается в отвратительном поведении камеры Линча. В каком-то смысле его недоброжелатели правы. Моральные зверства в его фильмах не призваны вызвать гнев или хотя бы неодобрение. Режиссерское настроение, когда случается отвратительность, кажется, колеблется между клинической нейтральностью и почти похотливым вуайеризмом. Не случайно, что Фрэнк Бут, Бобби Перу и Лиланд/«Боб» затмевают всех в последних трех фильмах Линча, что в нашем притяжении к этим персонажам есть почти что тропизм — потому что камера Линча не может от них оторваться, обожает их; они — сердце его кино.

Кое-что из критики ad hominem безобидно, и режиссер сам в какой-то степени наслаждается своим образом «Мастер Безумия»/«Царь Странного», для примера вспомните, как Линч смотрит в разные стороны на обложке Time. Однако заявление, что фильмы Линча совсем не осуждают отвратительность/зло/извращение, и в них даже интересно на это смотреть, что фильмы

сами по себе аморальны, даже злы — это бред высочайшего качества, и не только из-за ущербной логики, но и из-за характерности обедненных моральных позиций, с которых мы теперь оцениваем кино.

Я заявляю, что фильмы Линча, по сути, о зле, и что линчевские исследования различных взаимоотношений человечества со злом, хотя и идиосинкразические и экспрессионистские, тем не менее, чувствительные и проницательные и верные. Я хочу признать, что реальная «моральная проблема», которую многие из нас, киноэстетов, находят в Линче — его истины морально неудобны, а нам не нравится во время просмотра кино чувствовать себя неудобно. (Если только, конечно, наш дискомфорт не используется для подведения к какому-нибудь коммерческому катарсису — возмездию, кровавой бане, романтической победе непонятой героини, и т. д. — т. е. если только дискомфорт не приводит к выводам, которые польстят все тем же удобным моральным убеждениям, с которыми мы пришли в кинотеатр).

Но суть в том, что Дэвид Линч владеет темой зла куда лучше, чем практически все, кто сейчас снимает кино — лучше, и еще по-другому. Его фильмы не аморальны, но они определенно антиформульны. Хотя его киномир пропитан злом, прошу отметить, что ответственность за зло не перекладывается с легкостью на жадные корпорации или коррумпированных политиков или обезличенных серийных психов. Линчу не интересно перекладывать ответственность и не интересно морально осуждать персонажей. Скорее ему интересны психические пространства, в которых люди способны на зло. Ему интересна Тьма. И Тьма в фильмах Линча всегда носит не одно лицо. Обратите внимание, например, как Фрэнк Бут в «Синем бархате» одновременно и Фрэнк Бут, и «Прилично Одетый Человек». Как в «Голове-ластике» весь постапокалиптический мир демонических концептов и чудовищных созданий и итоговых обезглавливаний — злой… но все же именно «бедный» Генри Спенсер становится убийцей детей. Как и в телесериале «Твин Пикс», и в кино «Огонь, иди со мной» «Боб» также Леланд Палмер, как они «духовно» одно целое. Зазывала фрик-шоу из «Человека-слона» злой и эксплуатирует Меррика, но это же делает и старый добрый доктор Тривс — и Линч аккуратно проследил, чтобы Тривс сам это признал. И если связность «Диких сердцем» пострадала из-за того, что мириады злодеев кажутся размытыми и взаимозаменяемыми, то это потому, что по сути они все одно, т. е. они служат одной силе или духу. Персонажи в фильмах Линча злы не сами по себе — зло их

надевает, как маски.

Это стоит подчеркнуть. Фильмы Линча не о чудовищах (т. е. людях, внутренняя природа которых поражена злом), но об одержимостях, о зле как среде, возможности, силе. Это объясняет постоянное применение Линчем нуарного освещения и страшных звуковых полотен и гротескных персонажей: в его киномире некая внешняя духовная антиматерия висит прямо над головой. Это также объясняет, почему злодеи Линча не просто безумные или извращенные, но восторженные, увлеченные: они буквально одержимы. Вспомните об экзальтированном крике Деннис Хоппера «Я ТРАХНУ ВСЕ, ЧТО ДВИЖЕТСЯ» в «Синем бархате», или о невероятной сцене в «Диких сердцем», когда Диана Лэдд размазывает по лицу адски-красную помаду и кричит на себя в зеркало, или о взгляде «Боба» в фильме «Огонь, иди со мной», полном демонического возбуждения, когда Лора находит его в шкафу и едва не умирает от страха. Плохие парни в фильмах Линча всегда восторженны, оргазмичны, целиком наслаждаются пиками зла, и это не потому, что ими движет зло — оно их вдохновляет{50}: они посвятили себя Тьме. И если эти злодеи в свои самые страшные моменты притягательны и для камеры, и для зрителей, то не потому, что Линч «одобряет» или «романтизирует» зло, но потому, что он его диагностирует — это диагноз без комфортного панциря неодобрения, но с открытым признанием того, что зло потому такое могучее, что оно отвратительно энергично и пышет здоровьем и от него обычно невозможно отвести глаз.

Представление Линча о зле как силе имеет тревожные последствия. Люди могут быть и плохими, и хорошими, но силы просто есть. И силы — по крайней мере, потенциально — повсюду. Таким образом, зло Линча движется и меняется{51}, расплывается; Тьма во всем, всегда — не «рыщет во тьме» или «таится в логове» или «парит над горизонтом»: зло здесь и сейчас. Как и Свет, любовь, искупление (так как эти явления у Линча тоже силы и духи), и т. д. По сути, в линчевской моральной схеме нет смысла говорить о Тьме или Свете отдельно друг от друга. И тут зло не просто «подразумевается» добром или Тьма Светом, нет, но злое содержится в добром, закодировано в нем.

Это представление о зле можно назвать гностическим, или даосским, и нео-гегельянским, но еще оно линчевское, потому что главное, что делают фильмы Линча{52} — создают нарративное пространство, где эту идею можно проработать в мельчайших деталях до самых неудобных последствий.

И за эту попытку исследовать мир Линч расплачивается — и критически, и финансово. Потому что мы, американцы, любим,

когда моральный мир искусства понятно прописан и четко демаркирован, чистенько и аккуратно. Во многих отношениях кажется, что нам от искусства нужно только, чтобы оно было морально комфортным, а интеллектуальные гимнастики, с которыми мы извлекаем черно-белую этику из произведений искусства, если внимательно присмотреться, шокируют. Например, предполагаемая этическая структура, за которую Линча больше всего хвалят — «Неприглядное подбрюшье», идея, что под зелеными лужайками и школьными пикниками Любого Города, США{53}, кипят темные силы и бурлят страсти. Американские критики, которым Линч нравится, восхваляют его «гений проникать под цивилизованную поверхность каждодневной жизни, чтобы показать странные, извращенные страсти», и его фильмы за предоставление «пароля к внутреннему святилищу ужаса и желания» и за «напоминание о злых духах под ностальгическими конструктами».

Неудивительно, что Линча обвиняют в вуайеризме: критикам приходится называть Линча вуайеристом, чтобы одобрить нечто вроде «Синего бархата», находясь в общепринятой моральной рамке, где Добро наверху/снаружи и Зло внизу/внутри. Но дело в том, что критики гротескно ошибаются, когда считают, что идея «нижней» извращенности и «скрытого» ужаса центральная для моральной структуры его фильмов.

Трактовать, например, «Синий бархат» как фильм, центрально сосредоточенный на «парне, который находит разложение в сердце города»{54}, так же глупо, как смотреть на малиновку на подоконнике Бомонтов в конце фильме и игнорировать мучения жука в клюве птицы{55}. Суть в том, что «Синий бархат», по сути, фильм о взрослении, и, хотя самая страшная сцена фильма — жестокое изнасилование, за которым Джеффри следит из шкафа Дороти, настоящий ужас в кино окружает то, что Джеффри открывает в себе — например, что часть его возбуждается при виде того, что Фрэнк Бут делает с Дороти Валленс{56}. Слова Фрэнка во время изнасилования «мамочка» и «папочка», схожесть между маской, через которую дышит Фрэнк, и кислородной маской, которую мы видели на отце Джеффри в больнице — такие вещи не просто усиливают аспект Первичной сцены в изнасиловании. Также они очевидно предполагают, что Фрэнк Бут, в жутком смысле, «отец» Джеффри, что Тьма внутри Фрэнка закодирована и в Джеффри. Сенсационное открытие Джеффри — не темный Фрэнк, но его собственное темное сродство с Фрэнком, вот откуда тревога в фильме. Отметьте, например, что длинный и какой-то тяжелый сон, полный тоски, который мучит Джеффри во втором акте

фильма, происходит не после того, как он видел насилие Фрэнка над Дороти, но после того, как он, Джеффри, сам согласился во время секса ударить Дороти.

В кино достаточно подобных лобовых намеков, чтобы любой хотя бы минимально внимательный зритель понял, в чем настоящая кульминация «Синего бархата» и его посыл. Кульминация происходит необычно рано{57}, где-то в конце второго акта. Когда Фрэнк поворачивается к Джеффри на заднем сиденье машины и говорит: «Ты такой же, как я». Этот момент снят с точки зрения Джеффри, так что, когда Фрэнк поворачивается, он говорит одновременно и с Джеффри, и с нами. И здесь Джеффри — тому, кто врезал Дороти, и кому это понравилось — разумеется, крайне неудобно; как и — если вспомнить, что мы тоже подсматривали сквозь зазоры шкафа на пиршество сексуального фашизма Фрэнка и вместе с критиками посчитали эту сцену самой завораживающей в фильме — нам. Когда Фрэнк говорит «Ты такой же, как я», реакция Джеффри — дико броситься и врезать Фрэнку по носу — брутально первобытная, больше типичная для Фрэнка, чем для Джеффри, заметьте. В то же время в зале у меня, с кем Фрэнк также только что объявил родство, нет такой роскоши — выплеснуть жестокость; мне по большей части остается сидеть и чувствовать неудобство{58}.

А мне решительно не нравится, если мне неудобно, когда я смотрю кино. Мне нравятся добродетельные герои и жалкие жертвы и злодейские злодеи, четко заявленные и строго порицаемые и сюжетом, и камерой. Когда я иду на фильмы с различными мерзостями, мне нравится, что мое фундаментальное отличие от садистов и фашистов и вуайеристов и психов и Плохих Парней недвусмысленно подтверждается и обосновывается. Мне нравится осуждать. Мне нравится болеть за Восстановление Справедливости без единого крошечного подозрения (превалирующего и удручающего в реальной жизни), что, может быть, Справедливость не пощадила бы и меня, или какие-то части меня.

Я не знаю, похожи вы на меня в этом отношении или нет… хотя, судя по персонажам и моральным структурам в американских фильмах, которые прокатываются с успехом, должно быть довольно много американцев, точно похожих на меня.

Также я признаю, что нам, как аудитории, очень нравится, как выволакивают на свет и выводят на чистую воду тайны и скандальные аморальности. Нам это нравится, потому что раскрытие тайн в фильмах создает в нас впечатление

эпистемологической привилегии, «проникновения под цивилизованную поверхность каждодневной жизни, чтобы отыскать странные, извращенные страсти». Это неудивительно: знание — сила, и нам (по крайней мере, мне) нравится быть сильным.

Но еще идея «тайн», «зловещих сил, рыщущих под поверхностью…» так нравится нам потому, что нам нравится пылкая надежда, что все плохое и неприглядное на самом деле в тайне, «скрыто» или «под поверхностью». Мы горячо надеемся, что это так, чтобы верить, что наши собственные отвратительности и Тьма — тайна. Иначе нам неудобно. И мне, как части аудитории, будет чрезвычайно неудобно, если фильм построен так, что различия между поверхностью/Светом/добром и тайным/Тьмой/злом не видно — другими словами, построен не так, чтобы герои вытянули бы ex machina Темные Тайны на Светлую Поверхность, дабы очистить их моим осуждением, но скорее так, что Респектабельные Поверхности и Неприглядные Подбрюшья смешаны, объединены, буквально перепутаны. И в ответ на свой дискомфорт я предприму одно из двух: или найду, как в ответ наказать фильм за то, что сделал мне неудобно, или найду способ интерпретировать фильм так, чтобы избавиться от большей доли дискомфорта. И мое исследование опубликованных работ по творчеству Линча подтверждает, что почти каждый уважаемый профессиональный рецензент и критик выбрал ту или иную реакцию.

Знаю, пока все это кажется абстрактным и обобщенным. Рассмотрим конкретный пример успеха «Твин Пикса». Его основная структура была старой доброй формулой «убийство-при-расследовании-которого-найдутся-все-скелеты-в-шкафах» прямиком из учебника нуара для чайников — поиски убийцы Лоры Палмер приводят к посмертным откровениям о двойной жизни (Лора Палмер = Королева Выпускного Днем & Лора Палмер = Шлюха-Наркоманка Ночью), которые отражают моральную шизофрению всего города. Первый сезон сериала, движение сюжета которого состояло в основном из извлечения из-под поверхности все больших и больших гадостей, оказался большим хитом. Но ко второму сезону логика структуры тайны-и-расследования потребовала от сериала сосредоточиться и развернуть, кто или что, в конце концов, отвечает за убийство Лоры. И чем больше «Твин Пикс» пытался развернуться, тем менее популярным становился. А конкретно финальное «решение» тайны по мнению и критиков, и зрителей было глубоко неудовлетворительным. И это правда. Тема «Боба»/Леланда/Злой Совы осталась размытой и нечеткой{59}, но по-

настоящему глубокое неудовлетворение — из-за которого зрители почувствовали себя обманутыми и преданными и распалили критический костер под идеей «Линч — Гениальный Автор» — признаю, моральное. Признаю, что исчерпывающе раскрытые «грехи» Лоры Палмер требовали, по моральной логике американского массового развлечения, чтобы обстоятельства ее смерти оказались причинно-следственно связаны с этими грехами. У нас, как у аудитории, есть всякие там представления о посеве и жатве, и эти представления надо подтверждать и лелеять{60}. А когда этого не случилось, и становилось все более ясно, что и не случится, рейтинги «Твин Пикса» рухнули ниже плинтуса, а критики принялись оплакивать упадок когда-то «дерзкого» и «изобретательного» сериала, скатившегося в «повторения» и «манерную бессвязность».

А затем еще большее оскорбление нанес «Твин Пикс: Огонь, иди со мной», кино-«приквел» Линча к телесериалу и его крупнейший кассовый провал со времен «Дюны». Он пожелал трансформировать Лору Палмер из драматического объекта в драматический субъект. Существование Лоры в качестве мертвеца в телесериале было целиком вербальным, и ее было довольно просто воспринимать как шизоидный черно-белый конструкт — Благодетельная Днем, Скверная Ночью и т. д. Но в фильме миссис Шерил Ли в роли Лоры присутствует на экране более-менее постоянно, и пытается представить эту многовалентную систему объективированных образов — студентка в юбке/голая придорожная шлюха/измученная кандидатка на экзорцизм/дочь, к которой домогается отец — как единое и живое целое: все эти разные личности, заявлял фильм, это один человек. В «Огонь, иди со мной» Лора уже не была «энигмой» или «паролем к внутреннему святилищу ужаса». Теперь она была во плоти, все Темные Тайны, что в сериале были предметом многозначительных переглядываний и восторженных перешептываний, оказались на виду.

Эта трансформация Лоры из объекта/предлога в субъект/личность — на самом деле самый морально амбициозный поступок, что пытался совершить Линч — наверное, даже невозможный, учитывая психологический контекст сериала и то, что надо быть знакомым с сериалом, чтобы хоть немного разобраться в фильме — и он требовал сложных и противоречивых и, наверное, невозможных действий от миссис Ли, которая, на мой взгляд, заслужила оскаровскую номинацию только за то, что пришла и рискнула.

Романист Стив Эриксон в рецензии на «Огонь, иди со мной» от 1992-го года — один из немногих критиков, у кого видна хотя

бы попытка разобраться, что же пытался сделать фильм: «Мы всегда знали, что Лора — дикая девчонка, фам фаталь с выпускного, что сходила с ума по кокаину и трахалась с пьянью не столько из-за денег, сколько из чистой развращенности, но фильм наконец-то заинтересован не в развратном возбуждении, а в ее страданиях, которые Шерил Ли отобразила так стервозно и демонично, что трудно разобраться, то ли это было ужасно, то ли шедеврально. [Но особенно он и не старается, потому что читайте:] Ее хохот над телом человека, которому только что снесли голову, может быть проявлением и невинности, и проклятья [готовьтесь:], и всего сразу». Всего сразу? Конечно же всего сразу. Вот о чем говорит Линч в этом фильме: и невинность, и проклятье; и то, против чего она грешит, и грехи. Лора Палмер в «Огонь, иди со мной» одновременно и «хорошая», и «плохая», и все же ни то, ни другое: она сложная, противоречивая, реальная. А мы ненавидим в кино такую возможность; мы ненавидим это чертово «все сразу». «Все сразу» кажется ленивой проработкой персонажа, мутной режиссурой, потерей фокуса. По крайней мере, за это мы критиковали Лору в «Огонь, иди за мной»{61}. Но я признаю, что реальная причина, по которой мы невзлюбили и критиковали мутную «всесразость» Лоры Линча, в том, что она требовала от нас сопереживающей конфронтации с той же самой «всесразостью» в нас самих и наших близких, из-за чего реальный мир моральных Я становится напряженным и неудобным, именно от этой «всесразости» мы и ходим, блин, отдохнуть пару часов в чертовом кино. Фильм, который требует, чтобы мы не забыли и не засудили и не отлелеяли эти свои черты и реальный мир, а признали их, и не просто признали, но и применили для эмоциональной связи с героиней — этот фильм и сделает нам неудобно, взбесит; мы почувствуем, как сказал сам главный редактор журнала «Premiere», что нас «предали».

Я не говорю, что Линч совершенно преуспел в том, что задумал в «Огонь, иди со мной». (Не преуспел). Я хочу сказать, что испепеляющая реакция критиков на фильм (фильм, режиссер которого выиграл с предыдущей лентой Золотую пальмовую ветвь, освистали в 1992 на Каннском кинофестивале) связана не столько с тем, что Линч не преуспел, сколько с тем, что он вообще попробовал. И я хочу сказать, что если американская машина по выставлению оценок творчеству, чудесная рабочая шестеренка которой — журнал «Premiere», так же надругается над «Шоссе в никуда»— или еще хуже, проигнорирует — то вам стоит иметь в виду все вышеописанное.

1995

notes

Примечания

1

В оригинале Honeywagon, этим словом обозначают грузовики для перевозки навоза или экскрементов.

2

Андерграундные художники комиксов.

3

Аргумент, основанный на личности, а не на теме дискуссии.

ФАКТ: КАК ЛИНЧ И ЕГО ОПЕРАТОР СНЯЛИ ДЛЯ «СБ» АДСКУЮ УСКОРЕННУЮ «ПОЕЗДОЧКУ» В МАШИНЕ ФРЭНКА БУТА, В СЦЕНЕ, ГДЕ ФРЭНК И ДЖЕК НЭНС И БРЭД ДУРИФ ПОХИТИЛИ ДЖЕФФРИ БОМОНТА И УГРОЖАЮТ ЕМУ, ПОКА НЕСУТСЯ ЧУТЬ ЛИ НЕ НА 100+ ПО УГРЮМОЙ ПРОСЕЛОЧНОЙ ДОРОГЕ:

Причина, почему кажется, что машина несется так быстро, в том, что проносятся быстро огни снаружи машины. На самом деле машина даже не двигалась. Здоровый техник безумно скакал на заднем бампере, чтобы машина качалась, а остальная бригада с лампами в руках носились взад-вперед у машины, чтобы казалось, будто та пролетает мимо уличных фонарей. В сцене есть особое настроение клаустрофобии-в-движении, какого бы никогда не удалось добиться, если бы машина действительно ехала (страховка съемок не позволяла снимать на высокой скорости), и потому все целиком поставили где-то за $8.95.

5

Драгнет — криминальный сериал 50-х.

6

Дуэсса — имя Лжи из произведения Уолтера Рейли «Королева фей».

7

Стюарт Поттер — политик, который сказал фразу «Узнаю, когда увижу».

8

Речь идет об американских музыкантах.

9

Воздушный шарик.

(один из команды «Шоссе в никуда» назвал Скотта Кэммерона «Моцартом стресса», чтобы это ни значило).

11

Магазин, где продаются приборы для курения конопли, одежда, сувениры с «конопляной» символикой и т. д.

12

Имеются в виду телерейтинги Нильсена.

13

Таблоид и «Мир рестлинга».

14

Помощник режиссера и личный ассистент.

15

Paul Rotha, «The German Film».

16

По Фрейду — момент, когда ребенок видит совокупление родителей.

comments

Комментарии

1

(Сам я еще не смог найти эти видео, но как разыгрывается воображение при сочетании «Д. Линч» и «радикальная мастэктомия»…)

2

«M.o.L.», из которой в саундтреке СБ доступны только отрывки, заработала в андерграунде репутацию лучшей песни всех времен для поцелуев — стоит проверить.

3

(вообще похоже, что 92-й был для Линча годом маниакальной творческой активности)

4

Стоматология, кстати, судя по всему, новая страсть Линча: фото на титульной странице сценария «Шоссе в никуда», на котором парень с одной половиной лица нормальной, а другой невероятно вспученной и вздутой и отвратной, оказывается, из учебника по сложным стоматологическим случаям. В Assymetrical Productions это фото обожают и ищут легальные возможности его размещения в рекламе и постерах «Шоссе в никуда», за что, будь я парнем с фото, я запросил бы поистине астрономическую сумму.

5

(А «Дюна» действительно визуально шикарная, особенно гигантские монстры-черви на пустынной планете, которые своими тройными фаллическими рылами странно напоминают таинственного червя, что Генри Спенсер держит в таинственно гудящем кабинете в «Голове-ластике»).

6

Все, кто хочет увидеть, как Процесс и его стимулы уничтожают все клевое и живое в режиссере, пусть рассмотрят недавнюю траекторию Ричарда Родригеза *(ошибка Уоллеса — он Роберт):* от плазма-финансированной живости «Эль Марьячи» до кровавой претенциозности «Десперадо» и пустого и стыдного «От заката до рассвета». Очень грустно.

7

(на этот раз он идеально использовал Маклахлена — ведь роль Джеффри как раз и требует простолицей унылости — плюс Джека Нэнса из «Головы-ластика» и Дина Стокуэлла из «Дюны» и Брэда Дурифа, и никто из них еще не был страшней, плюс дал Присцилле Портер из «Далласа» и Хоуп Лэндж отовсюду роли жутких мамаш…)

8

(постельная сцена частично жуткая потому, что именно так я себе и представляю секс с Патрицией Аркетт).

9

(Знаю, что ужасно часто повторяю имя Бальтазара Гетти, но, по-моему, это самое прекрасное и абсурдное имя реального человека, что я слышал, и я обнаружил, что записываю на площадке о Бальтазаре Гетти все, даже не очень нужное или полезное (потому как сам Гетти оказался неинтересным и пустым и нарциссичным, как типичный нефтяной наследник, ставший звездой, не успев преодолеть пубертатный период), из одного чистого удовольствия повторять его имя как можно чаще)

(неестественность, трансовость, которые делают постельные сцены одновременно сексуально «знойными» и эстетически «холодными» — примерно тот метаэротический эффект, который пытался эмулировать Гас Ван Сент, когда показал постельные сцены в «Моем личном штате Айдахо» как серию сложных неподвижных фото, из-за чего вместо жуткого транса Линча они были больше похожи на иллюстрации к Кама Сутре).

11

(и в качестве отступления — но важного отступления — добавлю, что у меня с 1986-го есть личное правило относительно свиданий: любое свидание, на котором я еду к месту жительства девушки подобрать ее, но там участвую в таком разговоре с родителями или соседями, который можно хотя бы отдаленно назвать линчевским, — автоматически последнее свидание, на которое я пойду с этой девушкой, вне зависимости от ее достоинств в других сферах. И что это правило, рожденное после просмотра «Синего бархата», служило мне верой и правдой и спасало от разнообразных леденящих кровь переплетов и засад, и что друзья, которым я его пропагандировал, но которые его намеренно проигнорировали и продолжали встречаться с девушками с очевидными элементами линчеанизма в характерах или связях, потом об этом пожалели).

Кстати, влияние Линча распространяется и на мейнстримные голливудские фильмы. Избыток мрачных механизмов, внезапные вспышки пара из труб, эмбиентные индустриальные звуки и т. д. из ранних вещей Линча явно повлияли на Джеймса Кэмерона и Терри Гиллиама, и Гиллиам довел до предела увлечение Линча вульгарными фрейдистскими фантазиями («Бразилия») и трактовками древних мифов и современных психозов («Король-рыбак»).

И далее по спектру — в мире арт-фильмов в стиле бисер-перед-свиньями достаточно взглянуть на заумные, мрачноватые, медленные пиршества тоски Атома Эгояна или Гая Мэддина, или на «Часового» 1992-го француза Арно Деплешена (который сам режиссер называет «задумчивым интуитивным исследованием разделенного сознания» и который на деле об отношениях мед-студента с отрубленной головой), или, в принципе, на практически все недавнее, что снял любой француз младше 35, чтобы тоже увидеть чувствительность Линча — клеймо на горячих норовистых скакунах кинематографа.

13

(Не считая «Дюны», какая, казалось, и хотела бы иметь такой, но, к зрительскому смущению, не имела).

14

Знаю, что непонятно объясняю; кажется, это слишком сложно, чтобы объяснить понятно. Это как-то связано с тем, что для юных зрителей некоторые фильмы слишком страшные или напряженные: ребенок, у которого еще не выработалась психическая защита, может ужасно перепугаться из-за хоррора, который вы или я посчитали бы нелепым и тупым.

15

То, что в «Шоссе в никуда» идея входа в голову буквальна — не случайность.

(журнал «Premiere», кстати, отправляет писателей в безумно шикарные отели. Сильно сомневаюсь, что все отели в ЛА такие).

17

Знаю, это все звучит, как дешевый прикол, но богом клянусь, я серьезно. Именно неуместный реализм дешевых приколов и превращает город в линчевский.

18

Мэри Суини — одна из трех продюсеров «Шоссе в никуда». Ее основные обязанности, судя по всему, — ежедневные форс-мажоры, черновая версия и ее хранение и организация. Она была монтажером Линча на «Огонь, иди со мной».

19

(не «Третий помощник», по неким твердо установленным причинам)

20

(= Роберт Лоджа)

21

(= Бальтазар Гетти, о котором, наверное, лучше не говорить, разве только что он выглядит как Том Хэнкс, Джон Кьюсак и Чарли Шин вместе взятые, но лишенные энергии. Он не особенно высокий, но в материале «Шоссе в никуда» выглядит высоким, потому что у него плохая осанка, а Дэвид Линч зачем-то велел ему преувеличить эту плохую осанку. Как Красивый Молодой Актер-Мужчина, Бальтазар Гетти по сравнению с Леонардо Дикаприо — примерно как Форд Эскорт по сравнению с Лексусом. Его звездная роль — Ральф в недавнем «Повелителе мух», где он был безвкусный и бесхребетный, но не ужасный. Он был мискастом при плохой режиссуре в роли бездомного ребенка в «Дне Города ангелов» (ну откуда бездомный ребенок каждый день берет гель для волос?) и действительно неплох в угрюмом образе в «Опусе мистера Холланда».

Если честно, я не могу отделить предсказания, насколько хорош будет Бальтазар Гетти в «Шоссе в никуда», от своих личных впечатлений о нем с площадки, каковые были настолько равномерно негативные, что лучше много не распространяться. Но например, он чертовски раздражал всех и каждого, когда бегал между дублями по площадке и выпрашивал сотовый для «срочного разговора». Сознаюсь, что подслушал пару его срочных разговоров, и в одном из них он сказал кому-то «Но обо мне-то она что сказала?» три раза подряд. Еще пример — он был заядлым курильщиком, но сигарет при себе никогда не носил, и всегда стрелял их у команды с видом, будто они делали для фильма примерно 1 % от того, что делал он. Признаться, все это не страшные оскорбления, но зато их было много. Также не в пользу Гетти сравнение с его дублером, который, оказывается, был его другом и всегда стоял с ним рядом в идентичном костюме автомеханика с пришитой на груди надписью курсивом «Пит» и идентичным отвратительным эрзацем карбункула на лбу, и который был расслабленный и клевый и очень веселый — например, когда я выразил удивление, что столько времени на съемках тратиться на стояние и ничегонеделание, дублер Бальтазара Гетти сказал: «Да, вообще-то мы работаем бесплатно; а платят нам как раз за ожидание», и может, вам надо было бы оказаться там, но это в контексте мозгодробильной скуки стояния на площадке целый день было невероятно смешно.

Ладно, к черту: самым раздражающим в Бальтазаре Гетти было, что когда бы Дэвид Линч не появлялся рядом, Гетти становился елейным и сверх-уважительным и жополизным, но

когда Линча рядом не было, Гетти прикалывался над ним и зло пародировал его особенный голос (про это см. далее), причем пародия была неудачная, но очевидно неуважительная и обидная).

22

На самом деле одиннадцать трейлеров, по большей части из «Проката Студийного Оборудования Футхилла у Глендейла» и «Транскорд Мобайл Студий Бербанка». Все трейлеры без колес, на блоках. Ханивагон — четвертый трейлер в шеренге. Есть трейлеры для Освещения, Реквизита, Спецэффектов, Гардероба, вещей рабочих и пары самых больших звезд из каста, хотя на трейлерах звезд нет имен или золотой звезды на двери, ничего. На трейлере Спецэффектов реет Веселый Роджер. Из трейлера Освещения доносится тяжелый гранж, а снаружи пары других трейлеров в полотняных креслах сидят крутые на вид члены съемочной команды и читают «Car Action» и «Guns and Ammo». Некая доля команды фильма проводит почти все время в Базовом лагере за различными делами в трейлерах, хотя и трудно понять, чем они заняты, потому что у них какая-то особая карнавальная аура людей, которые едва ли не живут в трейлерах и считают их своей особой территорией, и не особенно настроены разрешать туда влезать и смотреть, чем они заняты (это длинный способ сказать, что я их боялся спросить). Но все равно это крайне технические занятия. Например, у трейлеров Освещения и/или Операторов, в тени, торчат штативы и осветительные мачты и приспособления всех длин и размеров, выстроенные ровно, словно артиллерия. На стеллажах рядом со штативами есть полки с подписями типа «2 X MIGHTY,» «2 X 8 JUNIOR,» «2 X MICKEY MOLES,» «2 X BABY BJs». На коробках с линзами подписи типа

ДЛИННОФОКУСНЫЕ A ФИЛЬТРЫ/4 X 5/ДИОП ШИРОКОУГОЛЬНЫЕ

50mm «E» T2 4’ SPC 200- 108A 30mm «C» T3 4’

75mm «E» T2 4’ B FILTS 4X5 40mm «E» T2 3.5’

100mm «E» T2 4’

23

По всей площадке ходят инспекторы пожарного департамента Лос-Анджелеса, пронзающие взглядом, если закуриваешь сигарету, и никотиновые условия тяжелые, потому что Скотт Кэмерон постановил, что курить можно только рядом с наполненной песком урной, каковая оказалась только одна, и Дэвид Линч, верный курильщик сигарет «American Spirit All-Natural», обычно реквизирует урну, а людям, которым хочется курить и которые не Линч, приходится грызть кулаки и ждать, пока он отвернется, чтобы ее стащить.

24

Усвоив столько стереотипов из медиа, при посещении Лос-Анджелес лично я чувствовал любопытное облегчение, что город действительно подтверждает все предубеждения, а не опровергает их, заставляя тебя презирать свое невежество и восприимчивость к стереотипам: а именно вещи вроде сотовых, безудержной миловидности, странной смеси сентиментальности Нью-Эйджа и правой финансовой хватки. (Например, один из упомянутых выше людей по имени Балун, парень в шлепках Birkenstocks и с видом, будто он живет целиком на целлюлозе, разработал сложную формулу для описания статистической связи между маржин-коллами на определенные фьючерсы товаров и рыночной ценностью определенных типов недвижимости, и откуда-то взял себе в голову, что я и/или журнал «Premiere» должны быть заинтересованы в описании формулы в этой статье так, чтобы позволить Балуну создать старт-ап с дорогими информационными рассылками, чтобы люди зачем-то платили огромные суммы денег ради доступа к этой формуле, и добрую часть дня он был абсолютно непоколебим, его бестолковость была просто дзенской — словно линчевский псих с автобусной остановки с ученой степенью из Лондонской школы экономики — и единственный способ, каким мне удалось отвязаться — это клятвенно заверить, что я найду способ вставить его и его формулу в статью, клятва, которую я только что выполнил, хотя если в «Premiere» достанут старое доброе редакторское мачете, тут я уже ничего не смогу поделать.

(Кстати, в случае, если вы думаете, что я вру или преувеличиваю, что встретил два незнакомых между собой человека по имени Балун за один визит — другой Балун участвовал в на редкость неумелом уличном дуэте банджо и маракасов на средней полосе прямо рядом с роскошным пустым моллом напротив прекрасного балкона, который был слишком узок и угрожающе остро огорожен, чтобы на него выйти, и причина, по которой я познакомился с этим Балуном — мне хотелось узнать, не заработал ли он свои жуткие рубцы на лице и шее от шальных четвертаков и полтинников, которые в него швыряли с проносящихся машин, и оказалось, что нет)).

(выглядят как черные полотна или опавший парус, помогают концентрировать свет, где нужно)

26

Неясно, это ее имя, фамилия, прозвище или что. На Чесни стандартная гранжевая фланелевая рубашка и грязные кроссовки, где-то 4 метра светлых волос цвета солнца на голове, удерживаемые на месте (слабо) темными очками, и она может справиться с анаморфными линзами как нефиг делать.

27

(В команде есть один молодой парень, все обязанности которого, кажется, сводятся к тому, чтобы ходить со стеклоочистителем Windex и бумажными полотенцами и протирать каждую стеклянную поверхностью до ослепительной чистоты).

28

(Актеры на локейшне проводят огромное количество времени в трейлерах, и при этом совершенно непонятно, что они там делают, и мне кажется, «Premiere» могли бы сделать отличный материал, только начав расследовать эту тайну).

29

(= «Computer-Generated Images», «изображения, сгенерированные компьютером», как в «Джуманджи»)

Т.е. «Электронный пресс-кит», интервью, полное острот, которое журналисты «Шоссе в никуда» потом отошлют в Entertainment Tonight, на местные телестанции, где хотят острот Пуллмана, и т. д. Если фильм — большой хит, ЭПК вплетают в «За кадром» в документалках типа «Создание Того-то и сего-то», которые так любит HBO. Оказывается, все именитые звезды обязаны делать ЭПК для каждого своего фильма; это вроде прописано в контракте. Я видел все ЭПК, кроме Бальтазара Гетти.

31

(Превращение Пуллмана в обманутого мошенника в «Последнем соблазнении» было довольно внезапным, но Пуллман так хорошо сыграл, что мало кто понял, что это был он).

32

Несмотря на напор журнала «Premiere», мне не разрешили посмотреть порно с обеими ее персонажами, так что не могу оценить хардкорность ее выступления в «Шоссе в никуда». Интересно будет увидеть, что из порно переживет окончательный монтаж и рецензию не имеющих чувства юмора MPAA. Если многое из того, что, по слухам, содержится в видео, появится в финальной версии «Шоссе в никуда», Аркетт завоюет совершенно новую аудиторию.

33

Р. Блейк, крещенный в 1933-м Майклом Джеймсом Губитози в Натли, Нью-Джерси, был одним из детей-звезд в «Нашей банде» и был незабываем в роли одного из убийц в «Хладнокровно», и т. д.

34

Последняя мощная роль Денниса Хоппера до «Синего бархата» была в «Апокалипсисе сегодня» 1977-го, а потом он стал голливудским посмешищем. Дефо обрел амплуа Христа после «Взвода» и «Последнего искушения», хотя надо заметить, что его чувствительные губы излучали угрозу даже на кресте.

35

И Ричард Прайор в фильме — как Ричард-Прайор-знаменитость-с-неврологической-болезнью, а не как черный.

36

Бен Дина Стокуэлла в «Синем бархате» технически, наверное, был геем, но релевантна в Бене только его жуткая женственность, которую Фрэнк называл «манерами». Единственное гомоэротическое подводное течение в «Синем бархате» — между Джеффри и Фрэнком, но ни того, ни другого не назовешь геем.

37

(Если задуматься, в «Синем бархате» еще были два черных работника магазина техники (оба по имени Эд), но, опять же, их чернота была случайной по сравнению с комически-символичной слепотой одного Эда и зависимостью второго Эда от идеальной памяти на ценники слепого Эда. Я же говорю о персонажах, которые бы в фильмах Линча были центрально меньшинствующими).

38

(Целиком произвольные примеры:) Вспомните, как «Миссисипи в огне» Паркера шарили по нашим сознаниям, словно первокурсник под лифчиком одногруппницы, или грубый, наглый переворот «Танцев с волками» уравнения старых вестернов «Белый = Хороший & Индеец = Плохой». Или подумайте о фильмах вроде «Рокового влечения» и «Незаконного вторжения» и «Крепких Орешков I–III» и «Имитатора» и т. д., где так непрестанно поощряют кровавое наказание злодея в кульминации, что нам уже можно надевать тоги. (Формульная неумолимость поражения злодея придает кульминации странно смягчающее, ритуальное качество, и в каком-то смысле делает злодеев мучениками, жертвами нашего требования черно-белой морали и удобного суждения… По-моему, именно во время «Крепкого орешка» я впервые сознательно болел за злодея).

39

(солипсизм — не то чтобы самое пышущее здоровьем сердце психофилософских исследований)

40

Для тех, у кого якобы сверх-секретное производство, Линч и Ассиметрикал ужасно толерантны к интернам без видимых обязанностей и странным молчаливым молодым людям, что бродят по всей площадке «Шоссе в никуда». Тут есть кузен Изабеллы Росселлини, «Алессандро», парень 25 лет, якобы фотографирующий производство для итальянского журнала, но на деле в основном просто гуляющий со своей девушкой в кожаной мини-юбке (это девушка в мини-юбке) и причесывающий ежик и курящий максимально далеко от урны. Плюс есть «Роланде» (произносится ямбом: «РолАндЕ»; моя единственная беседа с Роланде состояла в основном из того, что он подчеркивал этот момент). Роланде — невероятно жуткий французский паренек со лбом в два метра высотой, который сумел как-то очаровать Линча и уговорил взять себя в интерны, и постоянно рыщет по площадке и ничего не делает, только торчит с маленьким блокнотом на спиралях и что-то записывает плотным неразборчивым психотически аккуратным почерком. Практически вся команда подтверждает, что Роланде жуткий и неприятный, и Бог знает, что там в его крошечных стройных заметках, но Линчу, видимо, паренек нравится, и если тот недалеко, он всегда отечески похлопывает его по плечу, на что паренек очень широко улыбается, а затем уходит, поглаживая плечо и что-то мрачно бормоча.

41

Самую известную картину Линча, названную «Ой, боже, мама, собака, она меня укусила», он сам описывал в главной статье Time так: «В нижнем углу комок пластырей. Темный задний план. Фигурка из черточек, вместо головы у нее — пятно крови. Потом еще очень маленькая собака из глины. Еще есть дом, маленький темный бугорок. Картина довольно грубая, очень примитивная и минималистская. Мне нравится». Сама картина, странным образом отсутствующая в книге «Images», но опубликованная на серии открыток, выглядит как диагностический рисунок типа «Дом-Дерево-Человек», после которого пациента немедленно отправляют в лечебницу.

42

(даже сходящие с ума по Линчу французские эксперты, у которых в Кайе дю Синема было больше двух дюжин эссе на тему его творчества — французы, видимо, почитают Линча как Бога, хотя факт, что они еще почитают за Бога Джерри Льюиса, добавляет здесь ложку дегтя…)

43

(см. «кардио-изнасилование» Бароном Харконеном мальчика-слуги в первом акте «Дюны»)

И это одна из причин, почему у линчевских персонажей есть такая странная непрозрачность, наркотическая серьезность, напоминающая отравленных свинцом детях в трейлерных парках Среднего Запада. Правда в том, что Линчу персонажи нужны флегматичными до умственной отсталости; иначе все, что они будут делать — иронически поднимать брови и показывать пальцами кавычки из-за откровенного символизма происходящего, что, естественно, последнее, что он от них хочет.

45

Линч сделал в эту западню полуторное сальто в «Диких сердцем», и это одна из причин, почему фильм кажется таким ПМ-милым, а вторая — что ироническое межтекстовое самосознание (см. «Волшебник страны Оз», «Из породы беглецов») — то, чего лучшие экспрессионистские фильмы Линча по большей части избегали.

(= Магистры Изящных Искусств, это обычно два года обучения для выпускников вузов, которые хотят писать прозу или поэзию профессионально)

47

(Теперь, оглядываясь назад, я надеюсь, что ее написала не бывшая жена Линча…)

(например: Кэтлин Мерфи, Том Карсон, Стив Эриксон, Лорен Вошо)

49

Этот критический тустеп, смесь Новой Критики и поп-психологии, можно назвать Ненамеренным Заблуждением.

(т. е. они «in-spired» = «ведомы, возбуждены божественным влиянием», от латинского inspirare, «вдохнуть»)

51

С этим можно декодировать фетиш Линча к парящим/летающим сущностям — ведьмы на метлах, духи и феи и Добрые Колдуньи, ангелы над головой. Например, его применение малиновок = Света и сов = Тьмы в «Твин Пиксе»: главное в этих животных то, что они подвижны.

(За исключением «Дюны», где плохие и хорошие практически носят шляпы соответствующих цветов — но «Дюна» в любом случае не очень линчевский фильм)

Эту трактовку сообщает большинство положительных отзывов на «Синий бархат» и «Твин Пикс».

(а большинство позитивных критиков так и делает — это цитата из статьи о Линче в журнале «Нью-Йорк Таймс»).

(Не говоря уже об игнорировании того, что Фрэнсис Бэй в роли тети Джеффри, Барбары, стоит прямо рядом с Джеффри и Сэнди у окна, корчит гримасу при виде малиновки и говорит «Как можно есть жука?», а затем — насколько я понял, а я видел фильм раз восемь — КЛАДЕТ ЖУКА СЕБЕ В РОТ. Или, если это все же не жук, то достаточно жукообразный предмет, чтобы вы поняли, что Линч что-то имел в виду, заставив ее сделать это сразу после критики диеты малиновки. (Друзья, которых я опросил, разделились во мнении, ест ли тетя Барбара жука в этой сцене или нет — так что посмотрите сами)).

Как и, будем честны, что-то в нас, зрителях. Возбуждается, в смысле. И Линч очевидно сделал сцену изнасилования одновременно и ужасающей, и возбуждающей. Вот почему краски такие насыщенные и мизансцена такая детальная и чувственная, вот почему камера задерживается на изнасиловании, фетишизирует его: не потому, что Линч извращенно или наивно возбужден сценой, но потому, что он — как и мы — возбужден ею по-человечески, сложно. Подглядывание камеры одновременно подразумевает и Фрэнка, и Джеффри, и режиссера, и зрителей.

(преждевременно!)

По-моему, неслучайно, что из друзей-студентов, с которыми я впервые увидел «Синий бархат» в 1986-м, двое, которых фильм задел сильнее всего — те, кто сказал, что или фильм реально извращенный, или они реальные извращенцы, или и они, и фильм, те двое, что признали художественную мощь кино, но объявили, что Бог им свидетель, они больше никогда сядут за это пиршество извращения — были оба мужчины, как неслучайно и то, что они оба выделили медленную улыбку Фрэнка, когда он щиплет сосок Дороти и смотрит сквозь Стену 4 и говорит «Ты такой же, как я», как, возможно, самый жуткий и самый неприятный момент в их истории знакомства с кино.

Даже еще хуже. Как и большинство рассказчиков, у которых тайна — прием структурный, а не тематический, Линч куда лучше углубляет и усложняет тайны, чем сводит концы с концами. И второй сезон сериала показал, что он это отлично понимал и очень нервничал. К третьей серии шоу выродилось в шутки, тики, маньеризмы и болтологию, и отчасти это объясняется тем, что Линч пытался отвлечь наше внимание от факта, что он на самом деле понятия не имеет, как свести концы с конца в расследовании. Одна из причин, почему я на самом деле предпочитаю второй сезон первому — поразительный спектакль, как нарративная структура дезинтегрируется, а автор повествования дергается и бредит, пока сюжет не достигает той точки, где его слабость как автора должна раскрыться (только представьте ужас: дезинтеграция происходила на национальном телевидении).

Это бесспорно, аксиоматично. Более того, в большинстве детективных и криминальных и страшных и саспенсных фильмах США поражает больше не возрастающее насилие, а их бескрайняя и фанатичная преданность моральным истинам прямиком из сказок: серийный убийца не зарежет добродетельную героиню-девственницу; честный коп, который не знает, что его напарник продался, пока тот не решит убрать героя, тем не менее умудрится взять реванш и убить напарника в мучительном противостоянии; хищник, что преследовал героя/семью героя, несмотря на все свои рациональные и гениальные тактики в течение фильма, в конце превратится в бешеного психа и ринется в самоубийственное лобовое нападение; и т. д. и т. п. Правда в том, что главная компонента саспенса в современных американских фильмах — как режиссер будет манипулировать элементами сюжета и персонажами, чтобы изобрести очередной способ лелеять наши моральные убеждения. Вот почему дискомфорт, который мы чувствуем во время «саспенса» в кино, воспринимается как приятный дискомфорт. И вот почему, когда режиссер не может свести с концы с концами в подтверждающей устои манере, мы испытываем не смущение или обиду, но гнев, чувство, что нас предали — мы чувствуем, что нарушено негласный, но очень важный договор.

(не говоря уже (по разным рецензиям) о «надрывном переигрывании», «невнятности» и «чрезмерности»)